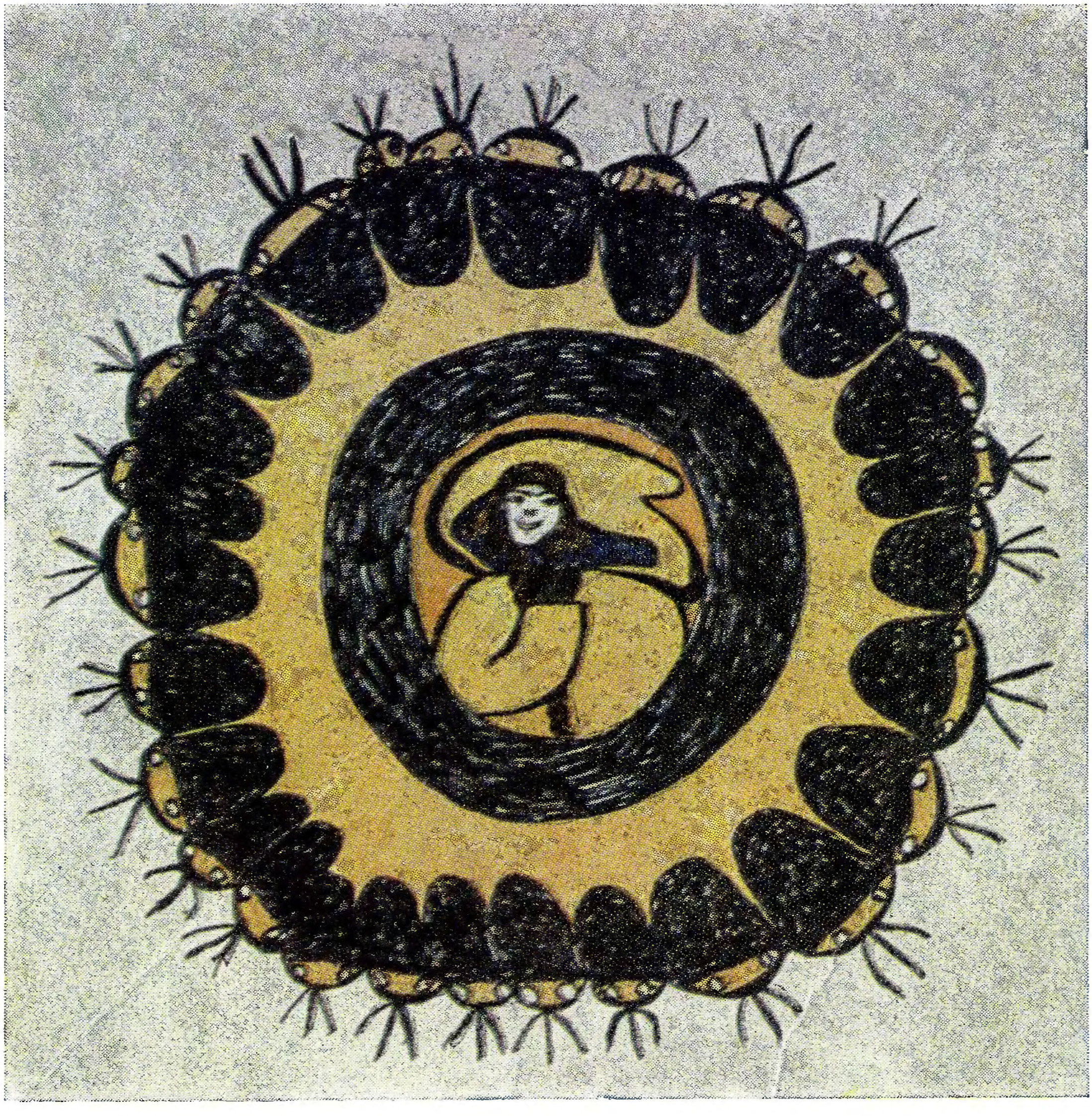
1.1973

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА



ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Издательство «Известия»
Москва

ЯНВАРЬ 1973

№ 1

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕ ЛАН ВИЕН — Стихи *(Перевод с вьетнамского Риммы Казаковой. Вступление Мариана Ткачева)* 3

МАНУЭЛЬ КОФИНЬО ЛОПЕС — Последняя женщина и близкий бой *(Роман. Перевод с испанского и вступление Юрия Павлова)* 11

ЭУДЖЕНИО МОНТАЛЕ — Из книги «Сатура» *(Перевод с итальянского и вступление Евгения Солоновича)* 79

ЕЖИ ЮРАНДОТ — Обратная связь *(Комедия в трех действиях. Перевод с польского Л. Малашевой)* 86

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР — Шум и ярость *(Роман. Перевод с английского О. Сороки. Предисловие Г. Злобина)* 122

ГЕНРИХ БЁЛЬ — В поисках читателя *(Рассказ. Перевод с немецкого И. Зильбермана)* 186

Литературное наследие

ХАФИЗ — Газели (К 650-летию со дня рождения. *Перевод с фарси Германа Плисецкого. Предисловие Н. Кондыревой)* 189

Критика

О. РОССИЯНОВ — Современность Петефи (К 150-летию со дня рождения) 194

ВИКТОР ДМИТРИЕВ — Гуманизм знания и действия 200

Споры о сущности литературы (Материалы советско-итальянской писательской встречи) 205

Культура и современность

Заметки на полях

Натэлла Башинджагян — Опыт, достижения, проблемы... (Театр-лаборатория Е. Гротовского в зеркале польской и западной прессы) А. Зверев — Поэзия в распадающемся мире 226

Публицистика

Е. СТОЯНОВСКАЯ — «Уважаемая редакция...» (По страницам читательских писем) 234

Наши гости

ЮРИЙ ДАШКЕВИЧ — Хорхе Икаса: голос индейцев Эквадора 248

Изобразительное искусство за рубежом

ПИТСЕОЛАК — Картины из моей жизни 251

Среди книг

Издано в СССР

Евг. Долматовский — Национальный поэт Кубы. Н. Шадрин — Три вопроса Джона Ардена. Т. Гончарова — На земле предков 260

Издано за рубежом

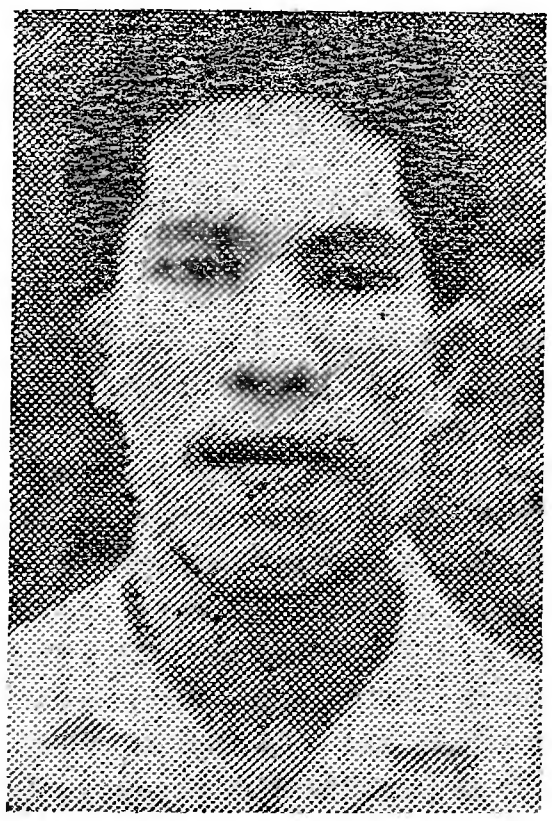
Б. Гиленсон — «Я стремился служить человечеству...». И. Серебряков — «Твое слово — на моем языке». П. Биркан — Путями дружбы. Е. Книпович — Новый роман Мартина Вальзера. Г. Брейтбурд — Провалившееся перевоплощение 265

Из месяца в месяц 271

Авторы этого номера 287

На обложке: рисунок эскимосской художницы ПИТСЕОЛАК «Укрывшись под тентом».

На цветной вкладке «Эскимосская художница ПИТСЕОЛАК».



ТЕ ЛАН ВИЕН

Перевод с вьетнамского РИММЫ КАЗАКОВОЙ

Древняя земля Вьетнама поистине сотворена человеческими руками. Тысячелетья назад люди, круша джунгли, двинулись с берегов моря и рек в глубь страны, оставляя за своей спиной полотнища рисовых полей, каналы, сады и крепостные стены. Если глядеть на нее сверху, из самолетного окошка: желтизна и зелень полей и серебряное кружево рек, одетые лесом горы и золото приморских песков, красно-белые многоугольники городов и прикорнувшие в овалах живых бамбуковых изгородей деревни,— сама земля эта кажется застывшим напевом старинной поэмы. Не случайно так любит живущий на этой земле народ звонкие созвучия слов и в каждом краю ее живет испокон веку песенная поэзия, различная по своему музыкальному ладу и образам, но неизменно проникнутая высокими и чистыми чувствами, непримиримостью к злу и обману. Народ, распахав щедрую ниву поэзии, бросил в нее первые семена, и потому так многокрасочно и ярко расцвела и письменная поэзия, существующая здесь вот уже десять столетий. Стихи сочиняли все, кто владел иероглифами,— вельможи и простолюдины, короли и отшельники. Шедевры, оставленные нам старой вьетнамской поэзией, превозносят справедливость и стремление к истине, воспевают неповторимую красоту родного края. Но тогда, как и сегодня, недостаточно было восхвалять справедливость и восхищаться красотой отчей земли, их надо было защищать с оружием в руках. С севера из Поднебесной империи во Вьетнам то и дело вторгались захватчики. И поэтическое слово стало разящим оружием. Одно из древнейших дошедших до нас стихотворений было написано знаменитым полководцем и, по преданию, зачитано перед войсками накануне сражения. Воодушевленные поэтом, вьетнамские воины наголову разгромили превосходившую их числом армию сунского императора. Это случилось без малого девятьсот лет назад. С той поры в звучанье вьетнамских стихов явственно слышен звон мечей и гром боевых барабанов.

Так было и когда народ поднялся против новых захватчиков, пришедших на этот раз с Запада, из «просвещенной» Европы.

Но особенной силы мотивы любви к родине достигли в революционной поэзии, родившейся на исходе тридцатых годов нашего века, потому что она требовала освобождения народа и восстановления попранного человеческого достоинства, а идеалом ее стало обновление мира. Поэзия эта создавалась в колониальных тюрьмах, в пещерах подпольных типографий и на потаенных лесных дорогах, но именно она определила дальнейший ход развития вьетнамской поэзии. Она стала провозвестницей победного Августа сорок пятого года, по ее зову ушли вместе с первыми отрядами Народной армии в джунгли все честные и талантливые поэты страны. Поэзия стала боевым знаменем народа, сражавшегося с колонизаторами. Поэты шли в бой вместе с солдатами и партизанами, заменяли рабочих у старых типографских станков, печатавших на серой ноздреватой бумаге газеты, листовки и томики стихов. В это нелегкое военное девятилетие вьетнамская поэзия обрела до того не всегда ей свойственные качества — остроту видения жизни, точность в отборе материала и проникновенную ясность народных интонаций. И когда после победы Северный Вьетнам в удивительно короткий срок стал страной сплошной грамотности, поэзия обрела всенародную аудиторию и в ней зазвучала тема освобожденного труда, тема социализма. Расширяется круг формальных средств и поэтических приемов, многие мастера одновременно работают и в афористичной, классической традиции, и в манере, близкой к мелодичной и ясной народной

песне. Утверждается и не очень привычный прежде свободный стих. Разнообразие жанров и широта поиска понятны — поэзия должна была сказать о многом, прежде малоизвестном или вовсе несуществовавшем, и здесь ей стало необходимо все богатство изобразительных средств.

Именно стремление к новизне и многоцветности формы характерно для творчества Те Лан Виена. Стихи из двух последних книг поэта журнал представляет сегодня читателям.

Литературная судьба Те Лан Виена сложилась счастливо: первый же сборник стихов, изданный в 1937 году, выдвинул семнадцатилетнего юношу в ряды ведущих поэтов страны, и до сегодняшнего дня каждая его книга становится событием, привлекающим внимание критики, читателей и друзей по поэзии. Начинал Те Лан Виен в русле возникшей в тридцатые годы школы «новой поэзии», которая сломала устарелые каноны стихосложения, утверждая за поэтом свободу лирического восприятия мира и отображения всей многосложности внутреннего мира человека. Первая книга его, название которой можно перевести словами «Запустение» или «Упадок»,— трагический по мироощущению рассказ о гибели некогда величественной державы Тямпа [1] и страданиях ее народа. Следующий сборник стихов уже посвящен современным проблемам. Поэт восторженно встречает революцию, и поэзия его наполняется мажорным, оптимистическим звучанием, характерным для всего дальнейшего творчества Те Лан Виена. С годами в стихах его утверждается и новый элемент — интеллектуальное восприятие мира, вьетнамской поэзии до того не очень-то свойственное.

Я держу в руках восемь книг, по-моему, все, что издал Те Лан Виен. Не так уж вроде бы и много. Но время в них, как говорят физики, «упаковано» необычайно плотно. Помню, довольно давно в Московском университете шла дискуссия: могут ли произведения художественной литературы служить историческими источниками? У меня самого вопрос этот никогда не вызывал сомнения. И как раз поэзию Те Лан Виена можно назвать историческим источником в самом высоком и достоверном значении этого слова. Еще одно качество его поэзии, когда проглядываешь все, написанное Те Лан Виеном, становится особенно заметным: масштабность и какая-то зримая, осязаемая точность ее «географии». Он всегда умеет найти на своей земле самую главную, самую обжигающую — в данное мгновение — точку и показать этот клочок родной земли с удивительной, трепетной ясностью: мы видим, как прорастают рисовые зерна и поднимаются из-под земли хрупкие и беспомощные ростки бамбука, как — оживленная человеком — земля заслоняет собою детей от падающего с неба металла... Он умеет — так делают это художники — сменой красок и света показать знамения времени: зеленеют, желтеют и зеленеют вновь маскировочные листья; бурые мазки тростниковых крыш сменяются розовыми квадратами черепицы; зелень стирает с полей черные пятна воронок... Не так ли меняются, переходя одна в другую, краски в палитре вьетнамских лаков? И еще он умеет скупыми, точными линиями — так, наверное, двигался резец безымянного мастера, делавшего давным-давно лубочные доски в деревне Донг-хо,— писать портреты людей, своих современников: детей, произносящих первые в своей жизни слова, солдат, рыбаков, и пахарей, и президента Республики...

«Стихи должны быть полезны людям»,— говорит Те Лан Виен в своих «Размышлениях о поэзии», имея в виду, конечно, не утилитарную «пользу» искусства, а высокое, самоотверженное служение Человеку. И в этом смысле стихи Те Лан Виена нужны и полезны людям и долго еще будут дарить радость читателям во Вьетнаме и за его пределами.

МАРИАН ТКАЧЕВ

Маскировочные листья

Январь—февраль... Опять поход. Шагаем в ногу.
Жалея нас, укрыли листья всю дорогу.
До фронта то желтели, словно шкура лисья,
То зеленели маскировочные листья.

---

[1] Тямпа — рабовладельческое государство на территории Центрального Вьетнама, известно по источникам со II в., пало в конце XV в.

Письмо в день паводка

Из долины, из дома мне пишут о половодье —
Мол, вода разлилась, стали реки морями почти.
Не в обиде на паводок я: как перечить природе?
Жаль лошадку почтовую — трудно пришлось ей в пути.

Незнакомый дом

В чужом дому, бывало, не до сна:
Ждешь с нетерпеньем окончанья ночи.
Но началась народная война —
И в каждом доме спишь, как в доме отчем.

Ночь. Эвакуация

Петух! Не торопи восход
И не терзай мне пеньем слух.
С восходом враг сюда придет.
Зачем ты так жесток, петух!

Зарплата

На Юге нынче голод, говорят.
А там мой дом. Там мать, отец и брат.
Сегодня получаем мы зарплату.
Ах, как помочь родным я был бы рад!

Жду письма

А дум про дом не заслонить делами.
Все время ожидание в душе.
С тех пор как мать прощальный рис дала мне,
Тринадцать лет я насчитал уже.

Высокое дерево нян

Трудно с дерева нян плод сорвать тебе в старом саду.
Мама, восемь десятков тебе... Но поверь, что упрямо
Путь проложим меж Югом и Севером мы, и к тебе я приду
И, с высокого дерева нян гроздь сорвав, угощу тебя, мама.

Два вопроса

Бесполезный вопрос: «Кто я?» — вырвется вдруг
Ветром, света боящимся, гасящим стих.
«За кого я?» — и ветер бесплодный утих,
И зеленых огней миллиарды вокруг.

Бамбук на экспорт

Из дикого леса отправился грустный бамбук
В обмен на машины в заморские страны чужие.
Но ты не тревожься, что хрупки побеги вокруг.
Как скоро, увидев их, скажешь: «Какие большие!»

Луна и электричество

Здесь ровно год назад в ночи светила лишь луна.
Теперь грозится шум машин согнать ее с небес.
Лес, приглуши свои ручьи, пускай поспит она!
А света станции Та-ша нам хватит на весь лес.

Антокольскому

С твоим приездом наступила осень,
Тебя от пекла летнего храня.
Когда, мой гость, твоим я стану гостем,
Надеюсь, холод пощадит меня.

Актрисе

Цветы, которые дарят тебе,— горные цветы шим.
Суп, который ты ешь,— из лесных плодов, не из риса.
Пудришься, наклонясь над зеркалом самым большим —
Над чистым горным ручьем, влюбленным в тебя, актриса.

Человек, искавший форму родной земли

Расстаться с любимой родиной нелегко,
Но должен был ты уехать, дядюшка Хо.
Вижу тот день, тоской его окроплен.
Позволь мне быть волной под твоим кораблем.

Берег, поросший бамбуком, скрылся вдали.
О, первая ночь без неба родной земли!
Когда ее нет, все мысли — только о ней.
И горе родины ранит еще больней.

Мы спим на грязных циновках, отдалены
Бредом ночным от вас, недавние сны.
Счастье теплой полой не укроет нас,
И крыша сумерек так ненадежна сейчас.

Лучшим ночам не зачеркнуть эту ночь,
Темного бремени памяти не превозмочь.
Будет надолго отравлено ядом ее
Марионетка судьбы, сердце мое.

Над древним озером, скрытым в туманной мгле,
Кто вспоминает о короле Ле?[1]
Думы мои — как ряска над толщею лет.
Кто он, кто ищет истинной родины след?

Кто он, кто ищет форму родной земли?
Не той деревни, где юности дни прошли.
Не воплощенье плоти, стиха, огня,
Не формулу дыма, тумана, заката, дня —

Форму родины: быть ей или не быть?
Блеску былого глаз его не ослепить.
Двадцать пять миллионов, чье завтра — в ней,
Жаждут алого утра грядущих дней.

Парижский ветер, забыл ты его едва ль —
Того, кто за правдой подался в такую даль.
Лондон,— ты помнишь? — ростом он невысок,
И бисер пота ему серебрит висок.

Дядюшка Хо, сегодня ты — boy, но в бой
Целый народ потом пойдет за тобой.
Дни, океаны, страны рабов и господ...
Ищешь ты путь, который к свободе ведет.

Бедная родина грезится по ночам,
Тысячи бед подлым ее палачам!
Что-то обрадует — горше еще за ту,
Где обрекли на темноту мечту.

Чем ее завтра брезжит там, вдалеке?
Какое русло прокладывать Красной реке?
Когда проснется Чыонг-шон?[2] Когда облака
С хмурого неба смахнет Фу Донга[3] рука?

Свобода! Ее не заменишь ничем другим.
Каким будет флаг? Какой он будет, наш гимн?
Увидим мы, наконец-то подняв глаза,
Какие у родины синие небеса.

Была безысходной, дядюшка Хо, твоя грусть,
Пока ты не бросил пытливого взгляда на Русь.
И горький поиск венчает победы стяг.
На слове «Ленин» слезы твои блестят.

За свет надежды благодаря судьбу,
Припал ты сердцем к молоту и серпу.
«Вот рис и одежда. Вот — счастье!» — сказал ты нам,
Сирот бесправных знающий по именам.

---

[1] Король Ле — имеется в виду Ле Лой (тронное имя Ле Тхай То, 1385—1433), основатель династии Ле. По преданию, однажды из озера в центре вьетнамской столицы вышла черепаха и вручила Ле Лою волшебный меч, с помощью которого он изгнал из страны захватившие ее китайские войска. После победы Ле Лой бросил меч обратно в озеро, называемое с тех пор Озером Возвращенного Меча.

[2] Чыонг-шон (Долгие горы) — название хребта, расположенного вдоль Индокитайского полуострова.

[3] Фу Донг — легендарный герой; разгромив, по преданию, вторгшиеся во Вьетнам войска китайского императора, он вознесся на небо, и с тех пор почитается как дух — покровитель вьетнамской земли.

Сбылась мечта, и радостный день настал,
И образ родины образом партии стал.
И в каждом сердце, готовом идти за ней,
Возник прекрасный образ грядущих дней.

Все поровну будет: буйволы и поля.
Про рис, что возрос на слезах, забудет земля.
Забудут рельсы о тех, кто жить не хотел,
Об этом бессильном протесте скрюченных тел.

Зажжется в рабочих домах электрический свет.
Каждый крестьянин заговорит как поэт.
Станет почетным дотоле презренный труд.
Пасынки родины родину обретут.

Вьетнам династий Динь, Ли, Чан и Ле[1],
Тысячелетний Вьетнам не сгинет во мгле.
Бурой соломы больше на крышах нет.
Они в черепице, розовой, как рассвет.

Дядюшка Хо, путь к Ленину — самый прямой
Путь туда, куда рвется душа: домой.
К Ленину шел Хо Ши Мин, но случилась беда.
Холоден снег московский, как никогда.

Умер Ленин, но жизнь завещал он нам.
Ленинской мысли жадно внимал Вьетнам.
И Хо Ши Мин, что вьетнамцам ее принес,
Увидел рождение родины стольких грез.

В заливе Ха-лонг[2]

Над заливом Ха-лонг серебрится рассвет.
Что ему наши беды и войны...
Никаких и в помине драконов тут нет —
Бьются в лодку кудрявые волны.

Мимо Ждущих мужей жен и Тронов златых[3]
В бесконечность дорога легка мне.
Птицы к скалам летят и садятся на них,
И теплеют холодные камни.

Птица! Словно в плену мое сердце — в груди,
Взмой мечтою к заоблачной сини,
Острова безмятежного счастья найди
И оттуда стихи принеси мне.

Мою лодку несет — как в огонь, как на бой.
Позабыть бы про берег, про горе,
Слушать песни воды, хоть на время тобой
Все заполнить, бескрайнее море.

---

[1] Правившие во Вьетнаме королевские династии: Динь (968—981), Ли (1010—1225), Чан (1225—1400), Ле (1428—1788).

[2] Опускающийся дракон *(вьетнам.)*.

[3] Названия камней и скал.

Трава на кладбище

I

Здесь земля тепла от мертвых тел,
А трава сочна и зелена.
Попастись здесь козлик захотел.
Дети здесь гуляют дотемна.

Подтверждая святость простоты,
Девочка, простая, как трава,
Пишет мелом на углу плиты
Первые наивные слова.

Птичий гам. Аплодисменты крыл.
Кладбище — ни дать ни взять — театр.
Кто печальный занавес открыл?
Смерть, которой нечего терять.

Но за ним, по-прежнему права
Правотою вечной, жизнь кипит...
А всего-то навсего — трава
Поднялась подле могильных плит.

И, травой в застенчивой росе
В чем-то невозможном убежден,
Забываю, что и я, как все,
Смертен, оттого что был рожден.

II

Друг-художник, я стою живой
Над плитою, под которой — ты.
Рис госхоза, как рисунок твой,
Вырос рядом с миром немоты.

Раньше был у кладбища пустырь.
А теперь — домов белеет ряд.
Клумбы, ароматны и пестры,
Красотой весеннею горят.

Пролетают мимо поезда,
Весело колесами стуча...
Как когда-то,
Как тогда,
Всегда —
Молода весна и горяча!

Может быть, надгробье — твой мольберт?
От него попробуй отрекись.
Где-то здесь и спутница побед,
Поисков и бед, трудяга-кисть.

Кажется, коснусь тебя, едва
Робкою рукой коснусь земли,
Где растет упрямая трава,
Чтобы люди вечно жить могли.

Утренняя песня

Ушла ты — как вечер, как с ночью — прохлада.
Ушла, улетела — как птицы из сада.

Пришла ты — как утро, пришла — как рассвет ты.
Шуршат в перелеске зеленые ветки.

Со мной ты — как полдень, чья жгучая сила
Мне терпкою влагой глаза оросила.

Звезда над извивами нашей тропинки
Роняет любви золотые крупинки.

Боюсь ли, что птицы умолкли до света?
Их песня не спета и наша — не спета.

Жемчужиной — с первою лаской солнца
Любовь наша тихо вздохнет и проснется.

Не жаль мне, что полдень любви нашей пройден,—
И звездная полночь прекрасна, как полдень.

Дневная, ночная — дни жизни листая,
Над ними надежды звезда золотая.

Придешь ты, как утро...

Дума о поэзии

Читая Элюара

Строфы — нервы. И радость, и горе. Судьба.
Ритмы сердца, обретшего в битве себя.
Безграничность веселья — и вдруг на щеке
Слезы боли... Так солнечный луч, вдалеке
Вспыхнув, гаснет, тщетою надежды слепя.

Для кого эти строки пишу? Для людей.
Для своих и чужих, еще малых детей.
Для того, кто умел горевать, как родной,
Вместе с горькой строкой моей, вместе со мной,
Кто прошел по дорогам суровых годов
И теперь разделить мою радость готов.

МАНУЭЛЬ КОФИНЬО ЛОПЕС

Последняя женщина и близкий бой

РОМАН

Перевод с испанского и вступление Юрия ПАВЛОВА

Первая встреча с автором этого романа была неожиданной. Я спустился по трапу в гаванском аэропорту «Хосе Марти» и случайно в толпе ожидавших прибытия самолета столкнулся с Мануэлем Кофиньо Лопесом, с которым до этого не был знаком, хотя только что перевел его роман. Счастливый случай помог мне с ним разговориться — спустя какие-то минуты мы беседовали, как старые друзья, тем более у нас была общая тема, тотчас же сблизившая,— его роман «Последняя женщина и близкий бой», нашедший горячий отклик читателей и критики.

Разговаривать с Мануэлем необыкновенно легко. Он как-то с лета схватывает суть вопросов и немедленно дает исчерпывающий ответ. Только, пожалуй, на один мой вопрос он не ответил: в образе какого персонажа он вывел в романе самого себя. А когда я предположил, что, вероятнее всего, это Серхио, он засмеялся: «Очевидно, потому он и получился у меня таким плоским и безликим — о себе писать более чем трудно».

Исключительная скромность не позволила Мануэлю рассказать о себе, но позже, беседуя с другими кубинскими писателями, я узнал, что он родился в 1936 году в богатой семье; не желая зависеть от родителей, с молодых лет начал самостоятельную трудовую жизнь: работал поденщиком на табачной фабрике, продавцом в магазине и т. п. Окончив философско-литературный факультет Гаванского университета, в течение нескольких лет он занимался преподавательской деятельностью. В настоящее время Кофиньо Лопес ведает департаментом печати и информации министерства юстиции Революционного правительства Кубы. По наследству от родителей он получил крупное мебельное предприятие, однако сразу же после победы революции пришел к Че Геваре и передал революционным силам всю свою собственность безвозмездно. Об этом он не сказал ни слова, зато подробно и увлеченно рассказывал о своем литературном труде, которому отдает все свободное время. Именно свободное, поскольку, по его словам, он не намерен превращаться в «профессионального» писателя.

Первая книга Мануэля Кофиньо Лопеса — поэтический сборник «Шквал» — была опубликована лет десять назад. С тех пор им написано немало стихотворений, рассказов, критических статей. В 1969 году его рассказы, посвященные кубинской революции, собранные в книге «Время перемен», были премированы на литературном конкурсе имени 26 июля. Однако большой успех пришел к Кофиньо Лопесу в связи с выходом в свет его романа «Последняя женщина и близкий бой» в 1971 году. Роман быстро привлек внимание широких читательских кругов, получил высокую оценку критики, и не только кубинской. В том же году это произведение было удостоено первой премии на американском литературном конкурсе «Каса де лас Америкас». Оно получило известность во всей Латинской Америке, уже переведено и переводится на другие языки.

Естественно, что в беседе с Мануэлем я поинтересовался историей создания романа, и молодой писатель мне рассказал: в середине шестидесятых годов он с группой товарищей участвовал в ревизии и реорганизации крупного государственного лесоводческого хозяйства в провинции Пинар-дель-Рио. Ежедневно общаясь с крестьянами, он был поражен обилием легенд, сказок, устных преданий и поверий, живущих в народе, и стал их записывать, намереваясь в будущем составить сборник. Однако бурные события, развернувшиеся в хозяйстве (они отражены в романе), заставили его отложить литературные занятия. А потом — возвращение в Гавану, новая работа... Тем не менее две идеи, возникшие в дни пребывания в Пинар-дель-Рио, не оставляли его. О первой сказано выше. Вторая — создать портрет революционера мирного времени — коммуниста-руководителя, основываясь на конкретных фактах из

жизни одного близко знакомого ему человека. Попытки осуществить эти замыслы порознь убедили Мануэля, что образ этого человека, несмотря на его яркую личность и богатую событиями жизнь, тускнеет в отрыве от живой кипучей деятельности, от общей панорамы кубинской действительности. А сборник сказок приобретает несколько академический характер, лишившись обаяния непосредственного рассказчика-крестьянина (правда, позже такой сборник для детей Мануэлем был опубликован и в нынешнем году отмечен премией Национального Совета по культуре).

Плодом раздумий и поисков стал роман «Последняя женщина и близкий бой». Действительно, события и люди, показанные в романе, сразу приобрели пространственную и временную перспективу, прошлое органически слилось с настоящим, а через настоящее легко просматривается будущее.

В силу исторических причин социалистические преобразования в кубинской деревне отличались некоторыми специфическими особенностями. В частности, аграрная реформа, проведенная Революционным правительством, как правило, не дробила экспроприированных у латифундистов крупных землевладений и не распределяла их между крестьянами, а сразу же создавала кооперативные или государственные хозяйства. С экономической точки зрения это было, конечно, оптимальное решение. Но безземельным крестьянам, всю жизнь мечтавшим о «собственной» земле, оно не всегда казалось наилучшим и на первых порах порождало недовольство или, по крайней мере, недопонимание. Именно за это, психологически наиболее уязвимое, звено и цеплялись враги революции, раздувая нездоровые настроения среди сельского населения и склоняя его к массовым беспорядкам, возглавить которые должны были забрасываемые на Кубу агенты ЦРУ.

Исторически сложившаяся хуторская система жизни сельского населения препятствовала созданию крупных производственных коллективов на организуемых хозяйствах. Нищета, отсталость, неграмотность крестьян стояли на пути внедрения современных прогрессивных методов труда. Заметный отпечаток на жизнь Кубы в первый послереволюционный период накладывали экономические трудности, возникшие в связи с империалистической блокадой острова.

Естественно, что все эти обстоятельства учитывались Революционным правительством при проведении им социалистической перестройки сельского хозяйства. Оно развернуло большую организационную и воспитательную работу в деревне, включающую в себя целый комплекс мероприятий по повышению благосостояния сельских тружеников, их политического и культурного уровня.

На помощь героическому братскому народу пришли социалистические страны, и в первую очередь — Советский Союз. Читатель познакомится на страницах романа с молодым специалистом Хорхе, получившим образование в СССР, встретит наши советские машины — «газики», «ЗИЛы»...

В жизни лесоводческого хозяйства, о котором рассказывает Мануэль Кофиньо Лопес, как в капле воды отражаются и проблемы, и трудности, и успехи кубинского народа. Итогом борьбы народа стала окончательная и бесповоротная победа социалистического строя на Острове Свободы.

На мой вопрос, насколько соответствуют герои романа и его события реальным, Мануэль Кофиньо Лопес ответил, что, конечно, не все эпизоды встречались в жизни лесоводческого хозяйства. В общую канву автором вплетены как действительные факты, так и сцены вымышленные. Персонажи — живые люди, которых автор знал лично. Естественно, что в романе изменены их имена, а в отдельных случаях образы дополнялись некоторыми штрихами, придавшими им типическое звучание. О Бруно уже было сказано: за этим именем стоит реальный человек, настоящий коммунист-руководитель.

Что касается Нати (я спросил, не является ли ее образ своеобразной данью автора моде, характерной для современной западной литературы), Кофиньо Лопес был категоричен: ему трудно судить о том, насколько этот персонаж удачен, но никакой данью никому и ничему не является. Образ Нати был задуман как реальный, символический и мифический одновременно. Реальный потому, что подобных женщин нередко можно было встретить в прежние времена на Кубе. Между прочим, женщина, послужившая прототипом Нати, кончила психиатрической лечебницей. Ее трагедия символична, как гибель старого, неприемлемого для новой, социалистической Кубы. Вместе с тем этот образ в какой-то степени мифологичен, взят из народных легенд. Поэтому о Нати в народе рассказывают как о символе единения человека с водой, что, кстати, прямо перекликается с древними мифами о матери-воде, женщине-воде, о всеочищающей и исцеляющей воде.

Кстати, не случайно и другой женский персонаж — Мерседес — почти всегда появляется перед читателем в радужном ореоле водяных брызг и на фоне влажной зелени.

В романе действуют люди из народа. Они трудятся — и вынуждены сражаться. Сражаться с притаившимися врагами революции, с агентами, подосланными извне. Такова суровая действительность. И, несомненно, заслугой Мануэля Кофиньо Лопеса является то, что он сумел правдиво и ярко отобразить ее, создав, по оценке виднейшего кубинского литературоведа Хосе Антонио Портуондо, «настоящий революционный роман».

ЧАСТЬ I

...Потому что здесь у нас все время что-нибудь случается. А теперь особенно. Среди народа, конечно, разговоры... Тут как-то на этих днях, то есть не так давно, мальчишка один из Лас Десеадас рассказал мне, что вон на той дороге, где загон для скота,— видишь? — так вот, говорит, что возле изгороди, у гуайабы [1], вон у той, вдруг послышался такой грохот, словно гром загремел... и пыль поднялась столбом... Мальчишка, когда понял, что гром-то идет из-под земли, и увидел пыль, очень, конечно, удивился. Тогда, значит, побежал он туда, к самой изгороди. Подбегает — видит холмик рыхлой земли, небольшой такой, как муравейник, и из этого холмика пыль валит кверху. А под землей — все вроде кипит, и не пыль это из нее поднимается, а дым. И будто кто толкает землю изнутри, будто кто ворочается в ней или борьба какая там идет под землей. Мальчишку звать Туте, племянником Пипе приходится, живет здесь, неподалеку от меня... Стал он, значит, палкой расковыривать холмик этот, а пылища такая — чуть не задохнулся... Ну, тут гул стал стихать, а потом и совсем перестал... И больше ничего не было слышно, пыль тоже вся осела... Мальчишка рассказал мне об этом, по-моему, в марте месяце... Так что здесь всякие случаи происходят. А не то что тут только пашут, удобрения вывозят, за саженцами ухаживают или эвкалиптовую древесину заготавливают... Нет, здесь у нас тоже каждый день, каждый божий день что-нибудь да случается...

По дороге говорят все время об одном и том же. Подчас оба смолкают и сидят задумавшись, но мысли их снова и снова возвращаются к тому, о чем только что говорили. Тревожные вопросы не находят ответа, витают в тесной кабине машины, которая мчится по ночному шоссе, заглатывая и заглатывая бесконечную желтую ленту разделительной полосы. Серхио что-то сказал, но Бруно не ответил, лишь молча вынул из пачки сигарету и поднес ее к губам. Неровное пламя спички выхватывает из темноты его худое безбородое лицо: сухая матовая кожа, пульсирующая жилка на виске, усталые карие глаза, прищурившиеся от света... Курят и думают, снова курят и снова думают, озабоченные одним и тем же. Кое-что им ясно — перед отъездом им в общих словах рассказали о положении дел на месте, но чересчур в общих словах.

Где-то далеко-далеко остались огромные городские здания, яркие огни, оживленный поток людей на тротуарах, сверкающие витрины, четко прочерченные пешеходные дорожки на улицах. А впереди — глухая ночь, в которую уползает, извиваясь змеей между гор, влажный асфальт дороги, тускло отблескивающий в свете фар. В окна машины врывается прохладный воздух, пахнущий сырой травой...

Начинает светать, и справа вдали вырисовывается голубоватая цепочка гор — кордильера. Постепенно горы приближаются, становятся более яркими, зелеными. Порой кажется, что автомобиль несется прямо на них, будто идет на таран, но в последний момент шоссе резко сворачивает в сторону и горы остаются справа — все время справа.

— Неужели возможно, чтобы и нынче происходило такое? — спрашивает Бруно.

Пока они едут, уже не раз он задавал этот вопрос. Серхио, так же как и раньше, бросил на него внимательный взгляд и, кажется, собирался что-то ответить, но сдержался. Зажег еще одну сигарету, сидит, о чем-то задумавшись.

Слева — сплошные заросли марабу [2], справа, насколько хватает взора,— саванна и за ней горы. Бруно смотрит в боковое окошко. «Нет, здесь что-то не так,— думает он.— Такое не случается само по себе. Тут, видимо, дело посерьезнее. И будет нелегко».

Окрестности ему знакомы. Не в первый раз он в этих местах. На память приходит прошлое. Пятнадцать лет назад проезжал он здесь — с ней, и тоже на «форде». Тогда он был совсем другим, да и все тогда было другое... Она сидела рядом, прижавшись к нему, закинув руку на спинку сиденья, а ее пальцы ласково перебирали волосы на его затылке... Чуть раскосые глаза, прядь волос, спадающая на лоб. Он помнит запах ее духов и голос, когда она мечтательно перечисляла: у них будет свой дом в Альта-Абане, сад, бассейн, качели. Будут дети... И каждый год новая машина... процветающая контора мужа, счет в банке. А как они будут любить друг друга! Медовый месяц, конечно, проведут в Майами! Она смотрела на него влюбленными, чуть раскосыми глазами, и лицо ее светилось улыбкой...

А восемь лет назад он снова побывал тут—только уже без нее и без «форда». Еще не зажившая рана стягивала плечо и одет он был совсем не так, как прежде, да и сам он уже был не тот. Не тот, но еще и не такой, как теперь... «Если бы сейчас она увидела меня,— с усмешкой думает он,— наверно, и не узнала бы».

Поселок Лас Десеадас расположен между обрывистыми скалами, между голыми, словно лысина, кручами с редко торчащими былинками. Солнце палит уже с раннего

[1] Тропическое дерево.

[2] Дикорастущий колючий кустарник, очень распространенный на Кубе.

утра Земля потрескалась, горячий ветер, смешанный с красноватой пылью, обрушивается на строения. Пыль везде — все вокруг покрыто ею. Через щели, окна, полуоткрытые двери (а они здесь почему-то всегда полуоткрыты) пыль проникает внутрь, оседает на пол, липнет к коже, присыхает к губам, и если провести по ним языком, сразу же почувствуешь ее привкус.

Пипе облизывает губы, лениво чертит что-то пальцем на запыленном столе и опускается на табурет у стены. Через щели в дощатой стене в комнату бьют солнечные лучи, в них тоже реют пылинки. Снаружи пустынно и тихо, будто солнце растопило все вокруг.

Пипе ростом невысок, но кряжист. На нем изрядно поношенная ситцевая рубашка, обтрепанные понизу штаны, ботинки без шнурков. Он лениво шевелит рукой, чтобы согнать муху, севшую на нос, зевает. Потом поудобнее приваливается к стене, прикрывает лицо соломенным сомбреро-яреем [1] и тут же засыпает. Спит он крепко, сладко посапывая, широко расставив вытянутые ноги. Из-под изодранных штанин видны голые икры... Шум приближающихся шагов не в состоянии разбудить его — он только слегка поворачивает голову, отчего сомбреро сползает набок и из-под полей показывается крепко сомкнутый сном глаз. Только когда раздается резкий стук в дверь, глаз раскрывается и часто-часто моргает, пытаясь освоиться со светом.

— Пипе! Слышишь, Пипе!

Сомбреро падает на пол. Пипе, протирая глаза, высовывается из двери.

— Что случилось, Сиако?

— Ничего, просто ехал мимо, ну и вот...

— Новостей пока никаких.

— Приезжают?

— Не знаю.

— Приедут. Только, будь уверен, своими сказками они нас не обманут. На этой мякине нас не проведешь!

— Ну, ты думаешь так, а другие иначе.

— Я со своей земли не уйду!

С этими словами Сиако вскакивает на лошадь, из-под копыт которой сразу же вздымаются клубы пыли, хотя трогает она с места потихоньку, словно всадник и его кладь — сумка с едой и бойцовый петух в белом мешке — непосильно тяжелы для нее. Сиако прикасается шпорами к впалым бокам лошади, спугивая с засохших болячек мух, животное всхрапывает и прибавляет шагу, направляясь к тому краю поля, где виднеются женщины...

Правление лесоводческого хозяйства разместилось среди тенистых деревьев на площадке под самой горой. Народ встревоженно ходит от бараков к столовой, от столовой к конторе. Небольшие группки собрались у склада, около мастерской, о чем-то толкуют. Человек восемь-десять спорят возле бензоколонки. Люди не понимают, у них просто не укладывается в голове то, что им сообщили о Милé. Одни, размахивая руками, громко кричат, другие, понурившись, молча слушают. Из группы, собравшейся у стола для домино, доносится:

— Когда разберутся как следует, выпустят его, вот посмотрите.

— Я бы ни за кого не отдал руку на отсечение, но в то, что рассказывают о Миле, трудно поверить. Не может этого быть!

Давид, проходя мимо, слышит разговор, останавливается и, засунув руки в карманы, смотрит на лица говорящих.

— Слушайте,— обращаются к нему,— это правда, что Миле проворовался?

— Не знаю.

— Как же так не знаете?

Не дожидаясь новых расспросов, Давид быстро удаляется по гравиевой дорожке, ведущей к конторе. Он ощущает смутные угрызения совести. Собственно, не угрызения совести, а скорее какое-то беспокойство и страх. Войдя, машинально собирает в стопку бумаги на столе, потом садится и смотрит через окно на вытянувшуюся по горизонту горную цепь. Смотрит долго, отсутствующим неподвижным взглядом. Потом подходит к двери и встает, привалившись к косяку. Ждет...

Ждут все.

Дорога идет на подъем. Чтобы пересечь кордильеру, автомобиль зигзагами объезжает горы. Теперь они возникают то справа, то слева.

— Когда ты в последний раз был в этом хозяйстве? — спрашивает Бруно.

— Что-то около года назад,— отвечает Серхио.— Приезжали сюда с проверкой.

— Знаешь все?

— Почти все. Правда, теперь здесь, наверно, прибавилось несколько новых плантаций.

— Первое, что надо сделать,— это объехать бригады, все посмотреть и проверить самим, с народом потолковать,— говорит Бруно.— И не принимать никаких решений, прежде чем нам самим не станет ясно положение дел.

Серхио, кивая головой, круто выворачивает руль. Машина съезжает с насыпи

---

[1] Шляпа из волокна пальмы ярей.

шоссе. Подпрыгивая и вздымая красноватую пыль, она начинает петлять по поселку. Растительность вокруг невзрачна, болезненна: колючие кустарники, кривобокие гуано[1], сосенки, жидкие, низкорослые. Кое-где торчат рахитичные пальмочки да сухие метелки пырея среди чахлой травы.

— Разве правление не в Эль Нуэво?

— Но ты же сам сказал, что лучше заехать с этой стороны, чтобы осмотреть плантации.

Дорога в ухабах, и машина — с ее низкой посадкой — то и дело цепляется глушителем за бугорки. Наконец перед крутым подъемом показывается щит с выцветшей надписью: «Бригада Лас Десеадас». А с горы уже виден и сам поселок, раскинувшийся в лощине среди холмов: дощатые сараи, большой дырявый навес, бараки, ветряк, подающий воду для поливки, и бьющая в глаза мокрая зелень плантаций, засаженных сосенками и махагуа [2].

Женщины в широких сомбреро, надетых поверх платков, и в брюках под юбками поливают и окапывают саженцы. Когда автомобиль подъезжает ближе, некоторые из них разгибаются, долго рассматривают незнакомых мужчин. Сиако при виде машины резко дергает за уздечку и проворно скрывается за деревьями в овраге.

Бруно и Серхио выходят из машины. Теперь уже все двадцать четыре женских глаза уставились на них, все двенадцать лиц обращены к ним с удивлением и простодушным любопытством.

— Здравствуйте.

— Здравствуйте,— хором отзываются женщины.

— Как дела?

Некоторые что-то отвечают, другие же смущенно опускают глаза перед городскими гостями: Серхио и Бруно не успели переодеться перед дорогой и приехали в тех же костюмах, в которых еще часов шесть назад находились у себя, в министерстве.

— Как идут посадки? — спрашивает Бруно.

— Хорошо,— говорит кто-то из женщин.

— Так себе,— отвечает молодая девушка.

Бруно растерянным взглядом обводит посадки, ровно зеленеющие на участке:

— Почему же так себе?

— Да вот сколько саженцев приходится выбрасывать, сами поглядите! — показывает она.

— А почему же вы их выбрасываете?

Бруно обращает свой вопрос не к девушке, а к тем женщинам, что все время молчат, но отвечает по-прежнему она:

— Завяли.— Она сдвигает сомбреро на затылок. Ее озорные глаза задорно поблескивают, как у разыгравшегося зверька.

— Но... Почему они завяли?

Девушка кокетливо пожимает плечами и отвечает с улыбкой:

— Вот этого я не знаю.

— Ты давно тут работаешь?

— Какой дотошный,— вмешивается одна из старух, и все женщины смеются.

— Шесть лет,— отвечает девушка.

— Учишься?

— Сперва училась, а теперь здесь с этим делом плохо.

Она снимает сомбреро, и солнце освещает ее лицо. Капелька пота, скользнув по щеке, задержалась на подбородке, словно в раздумье: сорваться на землю или скатиться по шее? Сорвалась.

— А тебе хочется учиться?

— А то нет!

— Вы еще не знаете,— говорит кто-то из женщин,— что Мерседес была признана лучшей работницей в управлении лесного хозяйства. Ее звено всегда занимает первое место.

— Хорошо! — Бруно смотрит в глаза Мерседес, сверкающие зеленью, как капли росы на листьях махагуа.— Бригадир у себя? — спрашивает он.

— Нет его, еще вчера уехал в Эль Нуэво, в правление,— отвечает Мерседес.— А Пипе, наверно, здесь, в конторе.

— Ну, счастливо, Мерседес, очень приятно, что ты так хорошо работаешь.

Они прощаются с женщинами и подходят к дощатому домику бригадира. Заглянув в приоткрытую дверь, видят спящего Пипе. Он сладко посапывает, лицо прикрыто сомбреро.

— Поехали дальше,— говорит Бруно.

Что здесь у нас плохо, так это грозы. Ужас сколько людей поубивало. Брата моего тоже грозой убило. Сидел он себе и спокойно пил

---

[1] Вид веерообразной пальмы.

[2] Дерево с ценной древесиной.

кофе. Тут его и... А ночи? Ночи еще хуже, чем грозы. Как-то раз пошла я ночью к тетке. Эвкалипты страсть как расшумелись. И вдруг на берегу ручья вижу маленькую собачонку. Прошла еще немного, смотрю, а собачонка-то уже с пальму стала. Как я это увидела, закричала не своим голосом и сделала вот так, смотри — вот такой шаг сделала,— и ручей, не поверишь, вдруг в этом месте пересох. Припустила я без оглядки. Домой прибежала, а у самой в голове все кругом идет, и дрожу вся... Быстрей в постель, закрылась с головой — и как в яму провалилась. Спала, пока мать силой не разбудила утром. А теперь кому про это ни рассказываю, никто не верит, не верит — и все! Чуть не померла я тогда от страха. А ведь родилась здесь и уж к двенадцати годам знала и горы вокруг, и каждую сосенку или эквалипт. И работала все время тут. Сперва на земле, с мотыгой, потом удобрения развозила. На очистке и разделке эквалипта пришлось побывать. Там, знаете, мачете не такой, как везде требуется, а особенный, с обеих сторон заточенный. На валке леса и на вывозке тоже трудилась. После циклона много эквалипта пришлось здесь порубить. На погрузке работала. Только вот водовозом не была — не нравится мне это дело. А теперь работаю тут, на лесопосадках...

■

...Только правильно звать его не Педро Бульдозер, а Педро Бульдоса. Уж я-то знаю: в тот день, когда победила революция, я сам его видел, собственными глазами. Издалека, правда, но видел. Бородка у него была так себе. Одним словом, жиденькая была бородка. Да и ростом он тоже не вышел, но плотный такой был. Тут у нас некоторые говорят, что и имя-то ему вовсе не Педро было, будто заменил он, значит, свое настоящее имя... Здесь партизанили они, в наших краях. Правда, недолго — вскорости пришлось им уйти в Сьерра Гранде. Мигелито, которого убили, тоже был с ними. И как им только удалось отсюда выбраться? Говорят, на редкость боевые были ребята. Сам-то я, понятно, с ними не был знаком, но слышал, что боевые...

Машину оставляют рядом с «газиками» и грузовиками у мастерских в тени деревьев. Давид торопится им навстречу. Рабочие издалека молча рассматривают приехавших: некоторые — с любопытством, большинство — с настороженным недоверием. Только один — высокий негр в комбинезоне, перепачканном машинным маслом,— пристально вглядывается в Бруно.

— Не может быть! — вырывается у него.

Но, заметив удивление в глазах обернувшихся к нему товарищей, он тут же спохватывается, делает равнодушное лицо и смолкает.

Давид с любезной готовностью отвечает на вопросы Бруно, а тот смотрит на него так, будто хочет заглянуть к нему внутрь и понять, что это за человек. В правлении, укрывшись от людских глаз, Давид мгновенно меняется. Предупредительная улыбка сползает с его лица. Он явно нервничает, ерзает на стуле, то и дело снимает и протирает свои очки, избегая встречаться взглядом с собеседниками. Говорит заикаясь, нижняя челюсть его заметно дрожит.

— Может быть, пригласить бригадиров? — неуверенно спрашивает он.

— Где Миле? — вместо ответа спрашивает Бруно.

— Его уже увезли в ДОП[1],— говорит Давид,— а вы хотели бы поговорить с ним?

— Поговорим потом,— отвечает Бруно.— Успеем.

— Поскольку случилось это... ну, вы знаете, мне тоже сообщили о вашем приезде, я собрал здесь руководителей участков и агронома-лесовода на тот случай, если бы вы захотели встретиться с ними,— бормочет Давид.

— Миле был бригадиром на участке Монте Гранде? Так? — спрашивает Бруно.

— Да.

— А кто сейчас вместо него?

— Пока никто. Временно — Яйо, который был у него заместителем.

— А кого бы вы рекомендовали на этот участок?

— Я затрудняюсь... После того, что случилось с Миле... не знаю. Просто не знаю, кому теперь можно доверять. Ведь Миле казался неплохим человеком... Революционером...— тихим голосом говорит Давид.— Нет, не знаю. Я понимаю, что я тоже несу ответственность, но хотел бы... пояснить... Потому что, понимаете...

— Хорошо, хорошо,— останавливает его Бруно,— у нас еще будет время поговорить об этом. Прежде всего я должен объехать хозяйство. Когда вернусь, тогда все обсудим.

— Так я позову бригадиров и агронома?

---

[1]Департамент общественного порядка МВД Кубы, имеющий частично судебно-исполнительские, частично полицейские функции.

— Ладно, зовите. Если вы настаиваете — зовите.
— Да нет, я совсем не...
— Нет, нет, раз собрали их — зовите,— говорит Бруно.

Кого здесь не хватает, чтобы навести порядок, так это Педро Бульдозериста. Народ тут темный. А он знает и народ, и округу нашу — партизанил в этих местах. Скрывались они здесь неподалеку, в одной пещере: он и еще тридцать человек. А потом ушли, потому как дольше оставаться им было нельзя — «стукач» один засек их и донес. Сразу же солдаты сюда примчались на грузовике и на «джипе» и пошли палить! А Педро-то из своей пещеры — Сан Ласаро мы ее называем — подстроил «каскоголовым»[1] обманную цель. Три дня солдаты эту пещеру бомбили, прямо смех. Самолет туда посылали, только Педро-то и след давно простыл. Партизаны ни одного выстрела не сделали, чтобы себя, значит, не выдать и не убить кого в поселке. А тут вскорости и революция подоспела... Да что говорить, сам он был смелый и других заставлял воевать смело. Я не знаю, как его настоящее имя, только молодец был Педро Бульдозерист!.. Отсюда он подался в Сьерра Гранде, а потом — в Гавану. Там, наверно, и теперь...

Когда Сиако услышал, что автомобиль проехал, он вышел из-за тополей на дорогу и посмотрел в сторону поселка, туда, где в клубах красноватой пыли скрылась машина. Бронзовое лицо его блестело от пота, рубашка взмокла на спине и под мышками. Он снял сомбреро и, размазывая пот, провел по лицу ладонью. Вытащил из кармана фляжку, открыл ее и, закинув голову назад, с каким-то отчаянием стал пить. Потом провел языком по горлышку, облизал губы — чтобы ни одна капля не пропала,— но, почувствовав вкус глины, сплюнул. «Да, что-то они, гады, здесь затевают»,— со злостью подумал он и спустился в лощину, где оставил кобылу. Уже верхом, поднявшись на вершину холма, постоял минуту в раздумье, а потом решительно направился по дороге, что ведет к развилке на Эль Виверо и Ла Косту.

В воздухе ни ветерка. Все будто замерло в изнеможении. Над землей стоит скорбная, щемящая душу тишина, кажется, под солнцем даже звуки расплавились. Кобыла, вздымая сухую, мельчайшую, как мука, пыль, привычно трусит к дому Нати. «Нати — в чем мать родила — на белой простыне...— Сиако пересекает холмы и лощины, никого не встречая на пути.— И что в ней есть, в этой женщине?»... Сосны тоже молчат, только крики као[2] нарушают тишину леса. Нати ждет...

Что-то в ней есть, в этой Нати, а что — не могу сказать. Странная она какая-то. Скажем, в ненастье выйдет из дома и бродит не спеша под дождем. Но что-то есть в ней такое, что, взглянув на нее, понимаешь: мужчины должны просто липнуть к ней, вот-вот начнут, чего доброго, ноги ей целовать, потому как она женственней всех здешних женщин, вместе взятых. На нее достаточно просто посмотреть, и в тебе будто вспыхнет желание всех мужчин сразу. Даже когда она спокойно стоит, и то видно, что она не может быть чьей-то женой—слишком много в ней женщины для одного мужчины. А когда идет, когда покачивает своими бедрами, как она это умеет делать, тут уж!.. Одним словом, увидишь ее и сразу чувствуешь: другие женщины вроде вовсе и не женщины, а так... И хотя с тех пор, как Нати живет у Клементе, она старается как-то сдерживаться, изобразить из себя примерную жену, все равно — самое невинное движение сразу же выдает ее. Даже когда видишь, как она крестится, и то думаешь не о боге, а совсем о другом. Понимаешь, какое дело: как только взглянешь на нее, похоже, что всего секунду назад она была перед тобой раздетой, а одежду набросила лишь для того, чтобы тебя не хватил удар. Но если продолжать смотреть, то одежда будто снова спадает с нее... Не знаю, что в ней есть, в этой женщине, не умею сказать. Только что-то есть. Что-то такое, отчего она кажется больше женщиной, чем все женщины, вместе взятые. Непонятная она. Как судьба...

«Серхио потихоньку ругался: «Это же черт знает что такое!» А я не помню, что думал. Просто были моменты, когда еле сдерживал себя...

Аресио — бригадир из Лас Десеадас, кажется, очень упрям, из тех людей, которые ни за что не сдвинутся с места. Но взгляд у него открытый, и это мне нравится.

---

[1] Так в народе называли солдат армии диктатора Батисты.
[2] Птица, похожая на ворона.

Яйо из Монте Гранде смотрит на меня иначе — не то серьезно, не то с испугом, а может быть, и еще как-то... Он очень похож на того человека, который появился тогда в нашем отряде, а потом случилось то, что случилось... Бланко из Ла О почти ничего не сказал, но, по крайней мере, не пытался и оправдываться. Лучше всех выступил агроном-лесовод Хорхе.

Все казались очень серьезными и смотрели на меня несколько смущенно и виновато, но кто знает, что у них на уме...

Давид без конца снимал и надевал очки, смиренно опускал глаза. Говорил он торопливо, но все время представлялось, что думал о чем-то другом, тогда как губы его и язык сами по себе плели паутину, какой-то лабиринт слов, бесконечные оправдания. Меня это раздражало.

Остальные скупы были на слова. Такое впечатление, что даже отвечать на мои самые простые вопросы им было трудно: говорили бессвязно, неопределенно, боязливо поглядывая на Давида. Может быть, мысли у них были такие неясные, может быть, не умели, а может — страшились высказать их. Хорхе, несомненно, на голову выше остальных, хотя в хозяйстве работает всего шесть месяцев — до этого учился в Советском Союзе. Он выразил несогласие с некоторыми мерами администрации, даже заявил, что дирекция не разбирается в ряде вопросов лесоводства. Пожалуй, он был единственным, кто высказался вполне определенно. И по существу. У других же — ну что за манера говорить длинно и туманно?! Меня это просто злило.

На отдельные наши вопросы — мои и Серхио — вообще никто не ответил. На другие—ответы были путаными, просто оттоворки. Самая острая проблема здесь—положение с рабочей силой. Я спросил Давида, сколько человек насчитывает хозяйство. Очень неуверенно он ответил, что около пятисот. Тогда мы стали выяснять у бригадиров, сколько рабочих у каждого из них. Аресио сказал, что у него двести семьдесят, Бланко — сто восемьдесят три, Яйо — двести семьдесят. Мы сложили эти цифры на бумажке. Всего выходило семьсот двадцать три. Присутствовавшие смущенно переглянулись и посмотрели на Давида, который пытался объяснить расхождение наличием постоянных и временных рабочих.

Каждый раз, когда вопрос касался границ участков и хозяйства в целом, Хорхе подчеркивал — «теоретических границ». Так и напоминал о своих «теоретических границах», пока я не спросил его, что это такое. Он объяснил, что землемерные работы еще не проведены и вообще не известно, кто их должен делать: провинциальные власти или дирекция лесоводческого хозяйства. И вот, пока эти работы не сделаны, многие лесопосадки, видимо, производились на землях, которые должны будут отойти под посевные площади. А все это из-за того, что общий план освоения земель провинции был составлен без точного определения зон, отводимых под сельскохозяйственные культуры, пастбища и лесопосадки. Понятно, это наносит большой экономический ущерб. И ущерб этот будет, видимо, еще больше, чем можно предположить сейчас.

Давид пытался перевести разговор на дело Миле, а когда я перебил его и стал задавать кое-какие интересовавшие меня вопросы, уклонился от ответа. Дрожащими пальцами с трудом вытащил сигарету из пачки, лежавшей на столе. Закурил, давая себе передышку, и опять пустился в рассуждения, и все вокруг да около, и ничего конкретного, имеющего прямое отношение к делу. Я старался не смотреть на него, потому что, замечая на себе мой взгляд, он сразу начинал краснеть. Я смотрел поверх его головы на видневшиеся в окне горы...

Не знаю, понравилось ли им то, что я сказал в заключение совещания, прозвучало это хорошо или плохо, но я сказал то, что думал!

Пабло здесь, вот так неожиданность!..»

Какая сила таится в ее глазах, волосах, в ее бедрах, во всем ее теле? По мере того как лошадь приближает его к знакомому хутору, в Сиако нарастает безумное желание. И каждая новая встреча с Нати, каждое новое прикосновение к ней разжигают его желание. Как только он узнал Нати, Клаудиа перестала для него существовать.

Он сворачивает на тропинку, ведущую к дому. Не свистит, заметив среди развешанного белья скатерть в белую и красную клетку, да и сама Нати уже ждет его в дверях. Едва он спрыгнул с лошади, она спрашивает:

— Уже знаешь?

— О чем?

— О том, что случилось с Миле. Его арестовали. Мне Хесус сегодня утром рассказал. Когда Клементе ушел, он проезжал тут на тракторе. Говорит, дело серьезное, в хозяйство наверняка пришлют новое начальство.

— Я заезжал к Пипе, он ничего не сказал. Правда, в питомнике я видел каких-то двух типов.

— Может, Пипе ничего и не слышал,— говорит Нати,— ты же знаешь его, он всегда витает в облаках, пока гром не грянет. Но вот увидишь, что это правда.

— Ну и что? — Сиако обнимает Нати, и крепко прижимается к ней.— Пойдем, ты меня с ума сводишь.

— Сиако, прошу тебя, будь осторожнее!

— В чем?

— Во всем, Сиако. Иногда мне кажется, что ты делаешь что-то плохое. И я тоже.

— Ну нет, то, что делаешь ты, так приятно! Ну, пойдем, что ли?

Лицо Сиако сурово. Нати проводит по нему рукой, отирая капельки пота, и он вспоминает ее такой, какой увидел в тот первый вечер: обнаженную и мокрую, распростертую на земле. Она лежала под дождем и смотрела на него такими же испуганными, как и сейчас, глазами... Взгляд Сиако, обегая Нати с ног до головы, постепенно теряет свою обычную холодность.

— Нет, Сиако. Ну подожди ты!

Он пытается привлечь ее к себе, но женщина притворно сопротивляется, упираясь локтями в его грудь и далеко откинув голову... Так они и входят в дом, где их ждет постель, еще с утра накрытая белой чистой простыней...

Бульдозером его прозвали потому, что он работал тут на бульдозере. Я, конечно, не так много знаю про него, он ведь недолго проработал у нас. Известно, что потом он партизанил в здешних горах. Оттуда, значит, ушел за луга, а под конец подался в Сьерра Гранде. Слышать о нем много слышал, а вот знать не знал. Отчаянный, говорят, парень был. Я бы тоже ушел с ним в горы, если бы... Одним словом, что надо был человек. Это ведь он убил Полковника Вешателя.

Заметив, что Серхио и Бруно, отойдя от конторы, где укрылся Пипе, сели в автомобиль, женщины стали что-то кричать, но мужчины не расслышали их или просто торопились.

Едва лишь машина скрылась в лощине, Мерседес скомандовала: «Обе-е-е-дать!» — и первая припустилась к домику. От гвалта Пипе проснулся, но все женщины галдели одновременно, и он никак не мог их понять. Все еще полусонный, он проводил руками по лицу, зевал, показывая желтые зубы, лениво скреб ногтями по потной голове и очумело смотрел на расшумевшихся женщин. Те громко хохотали. Пипе, держа руки на затылке, повернулся к ним. Теперь глаза его уже окончательно открылись. Он сделал знак, который должен означать: «Замолчите! Чего раскудахтались, куры?» Но раскаты смеха и общий гомон не прекращались. Женщины подшучивали над Мерседес:

— Если бы ты видела, как он на нее смотрел!

— Смотри, Пипе, уведут у тебя невесту!

— А как она-то, она-то как сразу вся обмякла.

— Да и он, так и впился в нее глазами, когда она сомбреро сняла...

— Растрещалась, ровно сорока. Видать, с нервами не могла совладать!

— Да в чем дело? — раздраженно перебивает их Пипе.— Что случилось?

— Два ангелочка свалились с неба. И хорошенькие такие. А любопытные, а разговорчивые, прямо как попы,— говорит одна старуха.— Машина у них городская, и одеты по-городскому.

— Какие ангелочки? Серьезно спрашиваю вас: в чем дело?

— Приезжали тут, хотели поговорить с тобой, но ты спал.

Пипе нахмурился:

— Кто приезжал?

— Из Гаваны.

— Прямо сюда?

— Конечно.

— Что же вы мне-то ничего не сказали?!

— Не успели. Мы кричали им, но они сразу уехали.

У Пипе физиономия такая, что смех сразу стихает.

— Ну на что вы только годитесь! Даже разбудить человека не можете. Вам все хихиканьки да хихиканьки! Одни гулянки на уме.

— Ну, это уж ты зря, Пипе. Знаешь ведь, как мы вкалываем, не за красивые глаза нас зачислили в передовики!

Женщины уходят под навес обедать. Пипе бессмысленно трет голову рукой, потом быстро собирает инструменты и спешит к водокачке.

После обеда женщины возвращаются на плантации. Когда Мерседес распрямляется, видно, как блестят ее глаза. Она возбуждена. Лица остальных равнодушно-серьезны: пошутили — и будет...

■

Часть его дома возвышалась над водоемом. Там он и жил, когда временами наезжал сюда. А потом опять возвращался в Гавану. В здешних местах у него было много земель. Звали его Алехандро Ла О. Плохой это был человек, то есть из плохих плохой. Порубил вокруг почти все сосны и махагуа, а то немногое, что осталось, попортил огнем — жег траву, чтобы

по отаве пасти скот, который завел здесь. Видите эти сосны? На них только макушки с ветвями. И что же он выделывал, окаянный,— прямо страх. Когда, к примеру, его прислужники забивали корову, мясо он отдавал своей собаке — сейчас уж не помню, как ее звали,— а рабочих кормил постной похлебкой. Один раз ехал он куда-то и встретил по дороге здоровенного быка, и почему-то этот бык рассердил его. Ну, бедную скотину слуги заарканили, связали и, как было приказано, бросили в пруд. Так и пропал бык. Ежели Ла О замечал кого на своих землях, сразу выпускал собак или стражников, а у него и те и другие были как дикие звери. Усадьба его называлась Ла Фаррука. И Кайо Ларго на побережье принадлежал тоже ему. Купален там он не делал, но на дороге, ведущей к морю, был у него небольшой домик. Сейчас домик перекосился — Ла О под старость забросил его. А когда был молод, говорят, возил туда женщин. Поглядите сами, что теперь осталось от этого домишка: крыша сгнила, и остатки разнесло ветром. В свое поместье Ла О приезжал только морем: добирался до Кайо Ларго на маленьком пароходике, оставлял его у берега, а сам ехал сюда. Почти никогда не ездил по шоссе — знал, что рано или поздно подстерегут его и прикончат. Однажды собака у него подохла, так что вы думаете? Приказал сделать ей гроб и отпевать, как христианина. Весь народ согнал на эту службу. Собак любил больше, чем людей. Выходил, бывало, со своим ружьем и, если видел где чужую курицу, тут же убивал, если корову чужую видел — тоже убивал, да что там — любого незнакомого человека, который зайдет на его земли, мог убить. Не верил никому и ничему и людей убивал, как скотину. Теперь в его доме живет Хуан Ривера, лесник. А сам-то он помер от сердца. В Гаване. Тут у него еще один дом был, огромный, как сарай. В нем что хочешь могло затеряться или просто сгнить. Сейчас там складывают всякие удобрения и инструмент. Земли у Ла О было множество, но все ему казалось мало. И нас, кто тут жил рядом, он выгнал, а пожитки наши приказал выбросить. Пришли солдаты и командуют: «А ну, убирайтесь отсюда, собаки». Стреляли в нас. Тогда и убили Гуиро. Я его хорошо знал, не раз встречались. А скот Ла О держал без присмотра и загонов не строил, ничего. И даже не торговал: коровы подыхали сами по себе — от старости. Свиньи тоже...

Взошла было луна, но, едва заглянув в окошко, словно испугалась — и быстро спряталась за горами. Теперь через окно в помещение льются лишь ночные шорохи, легкий холодок и густая темнота. Комната кажется до предела насыщенной мраком. Давид, растянувшись на кровати, уставился в потолок. Все время курит. Новую сигарету зажигает от еще не потухшей прежней. Весь пол засыпан окурками, некоторые еще дымятся. Красноватый огонек сигареты подрагивает в темноте. Давид смотрит в темный потолок, а перед глазами возникают живые картины, образы, события. Вот после агрессии на Плайя Хирон Миле горячо требует уволить одного служащего, который заявил, что не будет воевать ни за кого. Позже подтвердилось, что этот служащий был связан с эмиграцией. Вот Миле вносит рационализаторское предложение, позволяющее сэкономить большое количество целлофановых мешочков... Миле выступает на собрании. Миле — воплощение энтузиазма, Миле внушает Давиду полное доверие. Миле — повсюду...

Давид не может заснуть. Широко раскрытыми глазами смотрит туда, где должен быть потолок, но видит совсем другое... Примерно год назад он вызвал Миле в контору, закрыл дверь на задвижку и резко спросил:

— Вы что, с ума сошли?

— Я не хотел портить отношения с народом,— ответил Миле.

— Тут не может быть никакого оправдания! Кто угодно расценит это как вредительство!

Миле бледнеет.

— Не говорите так, Давид! Чтобы я был вредителем? Не говорите и не думайте обо мне так, Давид!

— И вы не знали, что посев семян следует производить точно в указанные агрономом сроки?

— Но ведь если бы мы ждали его указаний, то не выполнили бы плана... Народ не соглашался на это, а я не хотел ссориться с людьми. Мы посеяли больше всех. И я не думал...

— Инструкции агронома научно обоснованы, он их не из пальца высасывает,— прерывает его Давид.— И агроном ясно говорил об этом на собрании!..

И тут Миле, жалко сморщив лицо, вдруг заплакал. Хлюпая носом, он смотрел на Давида умоляющими глазами и бормотал:

— Ошибся... Маху дал... Совсем не думал... Понимаете, Давид, мне казалось... ну вот те большие сосны, например, их ведь никто не сеял и никто не давал инструкций, а они вон какие... Я думал, что раз они так выросли, безо всякого агронома...

— Что бы вы тогда ни думали, что бы ни говорили теперь, я вынужден доложить об этом случае. Речь идет о большом участке.

— Поверьте, Давид, клянусь!

— Оставьте меня, прошу вас!..

Из окна уже тянет настоящим холодом. Резким движением Давид швыряет окурок, и огонек, описав дугу, исчезает в черноте окна. Давид беспокойно вертится на кровати. Сон не идет. Ему опять вспоминается тот день... Оставшись один, он подумал, что если доложить о проступке Миле, то и его, Давида, накажут или, по крайней мере, предупредят... А Миле всегда вел себя правильно, с работой справлялся и вообще был неплохим человеком... Выйдя тогда из конторы, он увидел, что Миле сидит на ступеньках крыльца, сгорбившись и обхватив голову руками. И Давид сказал:

— Ладно, Миле. Не буду докладывать, попробую как-нибудь уладить это дело, но чтобы это было в последний раз!

Давид помнит, какое преданное, благодарное лицо было тогда у Миле... И вот сейчас он, Давид, лежит в темноте и никак не может заснуть. На полу ворох окурков, вьется дымок от непогасших, а в руке у него уже новая сигарета. Широко раскрытыми глазами он смотрит на потолок, который теперь уже можно различить: через окно в комнату потихоньку начинает просачиваться робкий сероватый рассвет.

Горячий ветер насыщен пылью. «Газик», переваливаясь с боку на бок, погромыхивая на бугорках и камнях, упрямо движется вперед, почти невидимый в облаке пыли. У Хорхе — темные очки, у Бруно очков нет, и его глаза воспалены от ветра и пыли. Поднятый ими пыльный столб издали кажется дымом пожара.

— Эти земли относятся к участку Монте Гранде,— объясняет Хорхе.— Дорога ведет на Ла О. Туда есть еще одна дорога через Лас Десеадас, но она еще хуже, чем эта.

— Сколько бульдозеров занято в хозяйстве на ремонте дорог? — спрашивает Бруно.

— Один, да и тот всегда неисправен.

— Познакомьте меня с бульдозеристом, надо поговорить с ним.

— Ладно. Его зовут Таньо, он живет в поселке при правлении.

Бруно пытается развернуть карту, но машину так трясет и подкидывает, что он отказывается от своего намерения, крепко держится за сиденье. «Надо бы захватить с собой и Давида. Судя по тому, как он рассказывал мне о Миле, похоже, человек он искренний»,— размышляет про себя Бруно.

— Давайте проедем прежде всего в Монте Гранде,— говорит он.— Вы не знаете, есть ли карта с указанием частных земель в зоне хозяйства?

— Давид после происшедшего с Миле срочно запросил такую карту. Только не знаю, можно ли ей будет верить.

— Как так?

— А так, сомневаюсь, чтобы она отражала положение на сегодняшний день,— это очень трудно.

Бруно умолкает, глядя по сторонам дороги на камни, постепенно превращаемые солнцем и ветром в пыль. Между камнями то тут, то там виднеются жалкие, искривленные деревца.

— Небогатые земли,— замечает Бруно.

— Только для сосны и годятся,— отзывается Хорхе.— Сланцы, разрушенные эрозией. Почти нет органических веществ. Если быстро не засадить лесом, эти места вообще превратятся в бесплодную пустыню. А вот там, посмотрите,— он показывает на дальнюю низину,— там совсем другое дело. Это на участке Ла О.

Далеко, у самого горизонта, виднеется море, ближе — зеленая полоса, повторяющая изгибы реки, еще ближе — невысокие холмы, глубоко изрезанные оврагами. Гребни холмов, словно гирляндой, покрыты перелесками. Совсем рядом — унылая равнина. Такое впечатление, что вся яркость красок сконцентрировалась лишь в долине между холмами. Ветер резкими порывами бьет в глаза, и кажется, что горизонт все время слегка подрагивает. Бруно прищуривается. Но теперь он видит лишь одну пыль, густо поднимаемую их машиной, то взбирающейся на подъем, то легко скатывающейся вниз. Налипая на потную кожу, пыль образует на лице корку.

После очередного ухаба машина вдруг останавливается. Хорхе глушит мотор.

— Вот это дерево! — восхищенно восклицает Бруно.

— Здешний старожил,— поясняет Хорхе.— Так должны были выглядеть сосны в здешних лесах, когда их увидел Колумб.

— Ну и здорова!

— Из-за этой сосны местность и называется Монте Гранде [1],— продолжает рассказывать Хорхе.— А гора — Сторожевой. Самое высокое место в округе. Находится примерно в центре нашего хозяйства. Но чтобы подняться на вершину, надо попотеть. Может, залезем?

— Конечно,— бросает Бруно, выпрыгивая из машины.

---

[1] Большой лес.

Хорхе берет с собой планшет с картами. Задыхаясь и обливаясь потом, они добираются до сосновой рощи, раскинувшейся на склоне горы. Здесь наконец можно отдохнуть от жары. Свежий ветер мерно качает деревья. Вверху, между ветвями, видны клочки синего неба, на земле яркие блики солнечных пятен то и дело перемежаются с подвижными тенями.

— Вы победили,— говорит Хорхе, переводя дыхание.

Бруно с довольной улыбкой растягивается на мягкой подушке сосновой хвои и, подложив руки под голову, смотрит вверх, туда, где вершины сосен обмахивают небо длинными ветвями.

— Это вот женские особи,— объяснил Хорхе.

— То есть как?

— Вот так. Есть женские деревья и есть мужские.

— А как они различаются?

— Женские растут на таких землях, как эта,— серых и бедных питанием.

— Только на таких?

— Нет, конечно. Но дело в том, что на влажных и питательных почвах конкуренция других растений настолько велика, что сосны не могут нормально развиваться.

— Ну, а просто так, по внешнему виду, как их различить?

— Сразу постигнуть трудновато, но с течением времени вы поймете это. Секрет в том, что женские особи цветут раньше мужских — в июле, а мужские — в августе. У меня есть кое-что о соснах. Я дам вам почитать.

Бруно улыбается, растирает между пальцами сосновые иголки и нюхает их.

— Пошли дальше? — предлагает он.

Теперь они уже лезут по голым скалам. Тут нет проторенных тропинок, приходится продвигаться зигзагами. А склон все круче, все труднее. Бруно — впереди. Хорхе, едва справляясь с дыханием, ползет за ним. Легко преодолевая расщелины и уверенно прыгая по уступам, Бруно первым достигает вершины и оттуда наблюдает, как Хорхе неуклюже вскарабкивается по скале. Наконец, выбившись из сил, агроном останавливается передохнуть. Глядя на Бруно, он думает: «Этот товарищ, хотя и выглядит городским служащим, похоже, полазил по горам... И немало!»

А Бруно машет ему руками, поторапливая.

...Косоглазый Тилин был погонщиком мулов, вывозил отсюда древесный уголь, связки табачных листьев — в этих долинах когда-то разводили табак. Толкуют, однажды, по его словам, прилег он вздремнуть под деревом, а дерево оказалось вовсе не деревом, а огромной махой [1], и когда проснулся, то увидел, что маха сожрала всех его мулов. Говорят, что этот Тилин все время нес какую-то чушь, вроде бы не в своем уме был. Говорят, что он очень сердился и кричал, если кто-нибудь наступал на его тень...

Пока они лежат в постели, глаза Сиако светятся теплом. Касаясь губами ее уха, он тихонько нашептывает — и она верит всему, что слышит. Она вся меняется, когда руки Сиако ласкают ее. Сиако рядом — и она словно переносится в другой мир. Достаточно ей заметить его взгляд, услышать голос, почувствовать его прикосновение, как она перестает быть самой собой, становится другой, какой-то совсем новой. Сиако рядом — и она ни о чем не думает, только чувствует. «Будто кто несет нас друг к другу, как ветер несет дождь, потому-то все у нас так и происходит»,— сказала ему однажды Нати. А в другой раз сказала так: «Ты для меня как лекарство или как свежая вода. Всю меня очищаешь». Сиако рядом — и она словно отдыхает, забывает обо всем на свете и плывет куда-то в легком полусне. Такое же ощущение у нее бывает, когда она входит в реку или идет под дождем. «Это потому, что я много страдала и страдаю»,— объясняет Нати. И даже после того, как Сиако уезжает, еще долго она чувствует себя преображенной — светлой и радостной...

Всегда было так, но сегодня иначе, потому что сегодня Сиако рассказал ей такое, отчего душу ее тревожит страх, потому что сегодня слишком быстро вернулась к губам Сиако жесткая складка, потому что уезжал он от Нати не как раньше, не оборачивался к ней, повторяя без конца «прощай, моя милая». Сегодня он резко вонзил шпоры в бока кобылы, та рванулась и скрылась в клубах взметнувшейся пыли. Нати думает о том, что ей сказал Сиако, о его последнем жесте. Ее грустный, испуганный взгляд провожает столб пыли, но уже не может ничего рассмотреть, будто наткнувшись на глухую стену.

Этот Полковник Вешатель частенько наезжал в Лас Десеадас и сюда тоже. Он был другом Алехандро Ла О, поэтому и заглядывал в Ла Фаррукy навестить его. Из-за него и погибли Хулио с Рамиро. Случилось это, как бы не соврать, году в пятьдесят шестом. Жили тут два брата. За что-то

[1] Крупная змея.

невзлюбил их Полковник. И вот в тот день, когда за ними должны были явиться люди Полковника, братья ушли в море от берега Ла О и подались к Кайо Диэго. Только, наверно, поднялся очень сильный южный ветер, и у них сломалось весло. Дня через три прибило их к Кайо Буэнависта. Хулио нашли в шаланде — перегнувшись через борт, он свесил голову к самой воде. Хайбы [1] выели ему глаза. А Рамиро был в воде, рядом с шаландой. То есть не Рамиро, а только его грудная клетка. Говорят, врач определил, что Хулио умер от разрыва сердца, когда увидел, как его брата хватанула акула.

Полковник прямо-таки людоедом был. Рохелио Армарана тоже он убил. Был кровожаднее голодного хищника. По его приказу схватили и Портилью, который, говорят, получал откуда-то оружие и прятал его у себя. Сперва сам Полковник приехал, все что-то вынюхивал, а потом явились его люди и увезли Портилью на «джипе». По пути, говорят, так его отделали, что тут же у дороги пришлось и похоронить. Потом уже, после революции, откопали его кости. Желтые-прежелтые. А Полковника убил Педро Бульдоса. Я-то лично не знал его, но говорят, что он обосновался тут в одной пещере. Пещеру бомбили, а он, оказывается, еще ночью успел скрыться. Так и не смогли его взять. Горячие тут были дела раньше. Да и теперь иногда, потому что недавно вот...

■

Изрядно попетляв по пыльным дорогам между грядами холмов, они наконец подъезжают к посадкам эвкалипта, покрывающим отлогие склоны, постепенно переходящие в небольшую долину. В ней и раскинулся поселок Монте Гранде. Пока «газик» спускается с холма, Бруно успевает рассмотреть жилые дома и столовую. Построенные из ярких блоков, под крышами из гофрированного пластика, дома кажутся свежевыкрашенными. Женщины, работающие на плантации, внимательно рассмотрев приехавших, снова наклоняются к молодым деревцам. Мужчина и женщина моют в столовой полы. Из конторы выходит Яйо.

— Не оставляйте машину на солнце! — кричит он.— Укройте ее за кухней!

Возле водонапорного бака, установленного на двух высоких бетонных столбах, рабочий поливает саженцы, сложенные на тракторном прицепе. Тракторист, ожидая его, потягивает сигарету.

— Вы никогда еще не были в нашем поселке? — спрашивает Яйо.

— Нет,— отвечает Бруно.

— Лучший во всем хозяйстве,— продолжает Яйо.— Спросите у Хорхе. Миле хоть и провинился, но работать умел.

— Кстати, я хотел бы поговорить с людьми, которые имеют отношение к делу Миле, разобраться, как все это произошло,— говорит Бруно.— Вы думаете, можно было бы увидеть их теперь же?

— Один работает на быках, возит саженцы километра за два отсюда. Другой, кажется, на посадках. Если хотите, проедем туда на вашей машине, а то с трактористом можно передать, чтобы они приехали. Он как раз собирается на плантации.

— Нет, лучше поедем сами,— отвечает Бруно.

На этих дорогах следов не остается, ветер уносит их вместе с пылью. Клементе идет домой той же дорогой, по которой уехал Сиако. Когда он входит, Нати не дает себе труда даже обернуться. Продолжая сидеть согнувшись у очага, она задумчиво смотрит на игру огня и медленно помешивает ложкой содержимое кастрюли. Кожа у Нати цвета воды в реке в половодье. Взгляд Клементе останавливается на ее тугих пышных бедрах.

Комната полна едкого дыма, вызывающего резь в глазах и кашель. Нати специально выбирает сырые поленья, чтобы легче ей было скрыть слезы, чтобы не нужно было объяснять мужу, почему у нее заплаканные глаза.

Клементе снимает рубаху и вешает на спинку стула. Нати чувствует, как взглядом он окидывает ее тело, «Но этот взгляд уже не приносит мне радости. Пока не раздражает, но уже и не ласкает»,— думает она.

— Как тебе нравится это... с Миле?

— А что там?

Не меняя положения тела и по-прежнему помешивая в кастрюле, она чуть поворачивает к нему голову и косит глазами.

— А то, что приезжает новое руководство,— отвечает Клементе.— Давно пора. Вот увидишь, как все здесь устроится.

— Что устроится?

— Что ты притворяешься, ты же знаешь.

— Я? Не знаю, что тут у вас устроится. По мне, все бы устроилось, если бы уехать из этих чертовых мест... Правда, Хесус что-то говорил о Миле, да я не поняла.

---

[1] Морские раки.

— Сиако не проезжал здесь?

Она чуть вздрагивает, выпрямляется и бросает на него быстрый взгляд, но так, чтобы он не успел ничего заметить, а она могла бы определить выражение его лица.

— Проезжал утром,— безразличным тоном отвечает Нати, подавляя дрожь в голосе.

— И что говорил?

— Да ничего... То же самое, что Хесус.

— Странно... Он времени зря не теряет. Я его видел у Анастасио Риоса. Пугает старика, говорит, что теперь у того наверняка отберут землю. Плохо кончит этот Сиако. Я знаю, что он заезжает иногда сюда,— повсюду он ездит. Только нам лучше подальше от него. Ни к чему нам это. Он занимается такими делами, за которые по головке не погладят.

— Какими делами? — стараясь сдержать дыхание, оборачивается к нему Нати. Глаза ее испуганны, но он не видит их, он смотрит на выпирающую под кофтой ее высокую тугую грудь, на округлость бедер, узкую гибкую талию, полные ноги. Кладет руки ей на плечи и пытается привлечь ее к себе, но она отодвигается от него и повторяет: — Какими делами?

— А вот хотя бы то, что он сидит на своем участке и не хочет работать. И быков своих не дает на перевозку саженцев. Говорит, лучше зарежет их и на мясе заработает больше. Потом, ты же знаешь, он торгует продовольствием. И петушиными боями тайно продолжает заниматься. К тому же болтает такие вещи...

Клементе обнимает ее за талию и прижимает к себе. Нати не прикрывает в блаженстве глаз — она просто их крепко зажмуривает...

...Не помню точно, какого числа это случилось, когда те пираты — четверо, что ли, их было — обстреляли побережье и буровую вышку. Здесь, видишь ли, в Ла О вроде бы нефть искали. Так вот, они подкрались в тумане и стали бить по вышке из автоматов и базук. Мы все вскочили сразу — пули-то шли кверху, потому что стреляли оттуда, с побережья. Большой корабль стоял около Ла Паса у рифа, знаете, там риф есть такой небольшой, а от корабля пришла, значит, шлюпка. С нее-то и начали пальбу. Надо думать, что к берегу их провел кто-нибудь из здешних, из сбежавших, а то бы тут им нипочем не пройти. Ну, мы тоже начали стрелять, и, когда прибыли войска, эти уже удрали. Вреда наделали немного, но напугали изрядно. Первый-то выстрел был с корабля. Когда я его услышал, подумал — взрыв, что ли, какой. А уж когда второй — тут я всполошился: нет, думаю, мать честная, два взрыва не может быть... Потом, слышу, вовсю стрельба пошла, я выскочил — и к народу. Перепугались все. Женщины, конечно, плакали, то есть в голос кричали. Ну, мы им дали жару — этим то есть, которые приезжали-то...

Трактор так и уехал бы, если бы не Пипе. Приставив ладонь к уху, он закричал:

— Подожди-ка, Хесус! Не Аресио ли едет сюда на своем «газике»?

— Да не слушай его, Хесус,— вмешалась одна из женщин,— поезжай, Пипе же глухой.

Вскоре над дорогой действительно поднялось облако пыли, а потом стал виден и «газик», который, подпрыгивая и вихляя, на полной скорости приближался к ним. Аресио махал из машины рукой, сигнализируя, чтобы его подождали.

Подъехав к трактору, Аресио приказал женщинам спуститься с прицепа — надо поговорить и сообщить кое-какие новости. Но тут Пипе отвел его в сторону.

— Аресио,— сказал он,— здесь проезжали двое, и женщины говорят, что спрашивали тебя.

— Ну? А ты где был?

— Да я, понимаешь... Об этом я и хотел поговорить с тобой до собрания, потому что, понимаешь, какая неприятность. Никогда со мной этого не было... А тут вдруг заснул, а они приехали. Женщины говорят, что заглянули в контору и уехали. Я ничего не слышал, а ты ведь знаешь, какой у меня слух...

— Опять проспал? Какие хоть они из себя?

— Я говорю тебе — не видел их.

— Значит, уже побывали здесь...— говорит Аресио.— А ты знаешь, кто это был? Новый директор, вот кто!

— Пресвятая дева Мария! Не может быть!

— То-то и оно.

— И ты ничего не знал?

— Нет.

— Как же так новый директор, а Давид?

— Он уже не директор. А Миле арестован.

— Миле?

— Он самый.
— Да как же это?
— Вот такие-то дела.
— Скажи мне про кого другого, но... Миле? Очуметь можно!..
— Пошли,— коротко бросает Аресио.

Все уже собрались в столовой. Увидев Аресио, замолчали.

— Я задержу вас ненадолго. Хочу только сообщить, что в наш лесхоз назначен новый директор. Сегодня он собирал нас и объявил, что предстоят большие перемены. Сказал, что к тем, кто хорошо работает, будет и отношение хорошее, а кто не хочет работать, тем здесь вообще не место. Сказал, что все мы должны приложить усилия и успешно двинуть дело вперед. Он еще будет объезжать бригады. Так что нужно показать, как мы работаем, нужно покончить с прогулами. За последнее время их число увеличилось, дальше терпеть этого нельзя. Мы не хотим, чтобы нам было стыдно за нашу бригаду, не хотим краснеть, когда сюда приедет новое руководство и узнает, сколько у нас тут прогульщиков! Вот все, что я хотел сказать.

Рабочие, переговариваясь, выходят из столовой. Женщины снова забираются на свой прицеп. Кто-то из них шутит: «Так, значит, ты директора подцепила, Мерседес? Тогда твое дело в шляпе».

«Когда я смотрю вокруг, мне все кажется, что это передо мной проносятся воспоминания. Хотя с тех пор кое-что и изменилось, но в основном все осталось по-прежнему.

Сейчас объезжаем посадки. Саженцы, сваленные в кучи, сохнут под солнцем — не хватает рабочих рук для поливки и посадки. На моих глазах Яйо отослал воз с саженцами обратно в питомник. «С каждым днем все больше прогулов. Я не думал, что сегодня выйдет так мало рабочих»,— сказал мне Яйо.

Потом он стал объяснять, что причиной всему — новые нормы и твердая зарплата. Я доказывал: дело не в нормах, а в недостатке сознательности, в том, что политическая работа в бригаде поставлена плохо. А он все сворачивал на нормы, на то, что люди, мол, не хотят сажать по восемьсот деревьев за три песо шестьдесят сентаво в день. Поэтому одни работают на своих огородах, другие уходят в горы рубить лес или на побережье выжигать уголь — там заработки выше. Я пытался еще раз объяснить ему свою точку зрения, но увидел, что он никак не хочет понять меня, и перевел разговор на другую тему. Спросил его, сколько человек в бригаде записалось в добровольную милицию. Но он запутал и этот вопрос: стал говорить о полиции, несущей охрану в горах, о регулярных войсках, о добровольческих военных отрядах — наплел столько, что и сам уже не мог разобраться.

Мы остановились поговорить с народом, занятым на посадках. «Конечно не легко»,— сказали рабочие. А Яйо тут же вставил, что когда получали сдельно, то многие сажали и по тысяче штук за смену, а кое-кто доходил и до двух тысяч.

Я подумал, что главное сейчас — не количество саженцев. Мне пришла в голову одна идея, и я жалею, что не проверил ее тогда же, отвлекся на что-то другое.

Хорхе проверил качество посадок и остался доволен. Потом мы немного поработали вместе с народом, и я убедился, что выполнить норму в общем не трудно.

Люди удивились, когда я стал работать рядом с ними,— по глазам было видно, что удивились. Потом мы подозвали к себе тех, кто имел отношение к делу Миле. Яйо познакомил нас и объявил, что я — новый директор. Мне показалось, они чего-то испугались.

Мы почти не разговаривали, когда все вместе возвращались в поселок. Я только задал несколько вопросов самому старому из них. Но он отвечал с трудом, все время боязливо поглядывая на меня. Язык у него от волнения заплетался, а слова будто застревали в горле. Может быть, говорил он так плохо потому, что был беззуб. Но заметно было, что и нервничал он тоже — все время жевал окурок сигары.

К поселку подъехали, когда уже начинало темнеть».

■

На дворе дождь. Пламя ночника, едва освещающее угол комнаты, становится все меньше, а потом, судорожно мигнув, гаснет совсем. Клементе, похрапывая, спит рядом. Нати встает с постели и, не зажигая света, проходит на кухню. Лицо ее напряженно-сурово, отчужденное, нездешнее. За дверью глухая ночь. Нати разогревает немного кофе и, прислонившись к косяку, замирает у двери. Где-то в дальних соснах гудит ветер. Черное небо, черная земля. Тьма поглотила все: ни тропинок, ни дорог. Точно так же, как и в ту ночь, много лет назад, когда Нати...

...она борется отчаянно, отбивается руками и ногами, плачет. А массивная туша все тяжелее наваливается на нее. Дряблые губы целуют ее глаза, нос, рот, мусолят уши, шею. Наконец ей удается резко оттолкнуть старика. Но тот, издавая какие-то отвратительные звуки — будто смеется и всхлипывает сразу,— опять подползает к ней. «Девочка, сладость моя,—

бормочет он, сопя и брызгая слюной,— люби меня, ну поцелуй же скорее своего голубка, ну скорее же». Нати задыхается. Из последних сил, упершись ногами в стену, она отталкивает его снова, и старик, не удержавшись, падает на пол и лежит, тяжело дыша, фыркая и что-то бессвязно бормоча. Одним прыжком Нати соскакивает с кровати и зажигает свет. Безобразно толстое тело лежит, скорчившись перед ней, на полу; белая, как молоко, кожа свисает сальными складками, ляжки нелепо подогнуты, голова выступает прямо из жирной спины, безо всякой шеи. С криком ужаса девочка подбегает к двери, пытаясь открыть задвижку. Тяжело повиснув на краю кровати, старик хочет подняться, но когда слышит, что Нати уже открыла задвижку, он, так и не сумев встать, хватает ее за ногу и тащит к себе. Она заплакала, сжалась в комок и опять увидела рядом обрюзгшее тело Ла О. Его огромная волосатая рука тянулась к ней, грязный слюнявый рот приближался к ее губам. Нати в ужасе закрыла глаза руками... прямо над ее ухом слышалось гнусавое бормотанье старика: «Теперь ты моя. Кто сказал, что Алехандро Ла О уже ни на что не годен?» Нати с отвращением отпихнула его от себя и, пока он неуклюже ворочался на полу, успела выскочить из дома. Где-то вдалеке лаяли собаки, ее охватил безумный страх. Из черного неба лил невидимый дождь. Тьма поглотила все: ни тропинок, ни дорог. Нати побрела под дождем, одна со своей болью. И дождь освежил девочку, и почувствовала она, как понемногу стала очищаться.

На дворе дождь, и Нати голая бродит под его струями. Потом возвращается в дом, резко встряхивает головой, как бы желая прогнать от себя воспоминания. Кусая руку, сдерживает рыдания — чтобы не разбудить Клементе и не отвечать на его расспросы.

Сосны тут у нас, когда темно, и когда в них гуляет ветер, издают такой гул, такую музыку заводят, что волосы поднимаются дыбом. И привыкнуть к этому нельзя, потому что каждую ночь гудят сосны по-разному... Самое страшное у нас — это ночи и грозы. Грозы страшны тем, что убивают. Ночи, хоть и не убивают, все равно страшные. Правда, кое-кто умирал и от ночи. Да, да, просто от ночи, сеньор,— от страха то есть. Не слыхали? Люди рассказывают о таких случаях, что мурашки по коже бегают. Я вот, например, иду раз из Ла Легуа в Монте Гранде. А время — к полуночи. И вдруг слышу, в соснах будто кто гвоздь вбивает. Остановился я, затих и стук. Я иду, и он опять стучит. Не поверите, душа в пятки ушла! Тогда я, значит, прибавил шаг, а головы не поворачиваю — боюсь. Боже праведный, какого страха натерпелся — и не сказать! А случилось это возле сосняка, знаете, того, где, говорят, женщина по ночам поет и музыка играет, такая приятная-приятная. Сам-то я, правда, не слышал. И слава тебе господи!..

— Так меня уж столько раз спрашивали про это! А я не хочу ввязываться в такую историю. Сперва корреспондент спрашивал, потом дня через два или три Давид приехал и тоже все о Миле, да о Миле. Полиция опять же допрашивала... А я никому не желаю неприятностей. Миле никогда мне плохого не делал, наоборот даже — помогал. Ну уж, если вам так хочется, могу еще рассказать, как все было. Я, видите ли, уже два года, как живу здесь. Сам-то я не отсюда. А приехал потому, что брат меня позвал — он уже давно здесь проживает и работает в лесничестве. Ну, он прописал мне, чтобы я приезжал, что, мол, жизнь тут неплохая: народа на лесопосадках всегда не хватает, платят прилично, а когда срочные работы, можно подработать и сверхурочно. Насчет сверхурочных я это к слову, потому как через неделю после моего приезда их отменили. Ну, так вот...

Лампа, подвешенная под потолком, раскачивается, и тени то собираются все вместе на столе, то разбегаются по углам.

— ...Я, понятно, сперва приехал один, потому что брат мне так советовал. Приехал я, видите ли, и сразу начал работать. А семью свою оставил на старом месте. Жена там устроилась в одном доме кухаркой, ну, готовила им и все такое прочее. Сам-то я всю жизнь был мачетеро[1], только вот под старость тяжеловато мне стало, ну, я и подумал, что в лесничестве, наверно, полегче будет, и приехал сюда. Когда посев саженцев закончился — а работал я исправно, все, как надо, выполнял,— Миле и говорит мне: «Если хочешь, мол, оставайся в лесхозе или на горах работай — дело найдется». Я и остался. Только все тут живут с семьями, ну, и я тоже захотел привезти сюда свою старуху, с двумя внучатами нашими. Она и сама мне передавала, что не нравилась ей ее работа там. Сыновья-то мои, видите ли, отдельно живут: один — в Гаване, а другой — в Камагуэе. А дочка померла — оставила нам двоих детишек и померла. Вот и растим

[1] Рубщик сахарного тростника.

мы их со старухой, один теперь уж большенький, даже по хозяйству нам немного помогает. Ну, и надумал я перевезти всех их к себе. А брат-то рассказывал, что когда приехал сюда на работу, сразу сказал, чтобы ему разрешили взять с собой и семью, а не то, мол, ни за что не останусь. Миле тогда поговорил с директором, и брату разрешили построить здесь домишко. Брат так и сделал. Раз так, думаю, раз брату разрешили, то я буду тоже просить. Приехал я как-то от своей старухи — а она больно плохо выглядела, потому что из-за внучат к ней хозяева стали относиться хуже,—и пошел к Миле. Пошел я к Миле и говорю, что хочу, мол, семью свою сюда привезти и что надо бы поговорить с Давидом насчет дома. А Миле, видите ли, отвечает, что это уже запрещено, но что, если я хочу, то он может уступить мне свой небольшой участок, который у него тут был. За триста песо. Я, конечно, согласился и привез сюда свой народ... А теперь вы вот скажите, потеряю я, значит, и деньги свои, и землю? Только я полагаю, что это было бы не по справедливости.

— Об этом мы еще поговорим,— отвечает Бруно.— Но скажите мне, вы знали или нет, что земля эта не Миле, а государственная?

— Знать-то знал, только теперь-то я как же?

— Все будет в порядке, не расстраивайтесь,— говорит Бруно и обращается к самому молодому из присутствующих: — А что вы скажете о Миле?

Парень молчит. Покачивания фонаря то сдвигают все тени на столе в одно черное пятно, то вновь разъединяют их. За окнами темно и тихо, только ветер доносит с гор гул сосен.

— Работу совсем забросил, целыми днями где-то пропадаешь, домой являешься под утро, а я тут одна должна сидеть и ждать в темноте,— жалуется Клаудиа.— Ты же ведь знаешь, что я боюсь ночью одна. Просила в лавку заехать — не заехал.

Во дворе заскулила собака, Марипоса. Сиако не отвечает жене, сидит угрюмый, сосредоточенный. Приложив к уху транзисторный приемник, внимательно слушает.

— Если бы я не припрятала эту свечку, сейчас вообще бы остались без света,— продолжает Клаудиа.

Она высокого роста, сухая и костлявая, руки и ноги не по-женски крупные. Цвет лица напоминает пыль здешних дорог, резко выступающие скулы подчеркивают впалость блеклых щек. Платье висит на острых плечах, словно на вешалке. Но если бы кто-нибудь мог заглянуть в глубину ее глаз, он увидел бы там такое переплетение чувств и сомнений, надежд и страха перед будущим!

— Что с тобой сделалось, Сиако? Ты даже не смотришь на меня, когда я с тобой разговариваю...

— Отстань! — бросает Сиако и снова прижимает приемник к уху.

— Сиако, ну почему ты стал такой? Тебя просто не узнать.

— Да замолчишь ты, наконец, чертова баба? Дай же послушать.

— Знаешь, вчера заходила Роса и, как увидела твой приемник, сразу спрашивает, где это мы его купили. У нее племянница учится в Гаване и прямо с ума сходит — так ей хочется такой же вот приемник, а их нигде нет. А где ты достал его, Сиако?

— Проклятье! Можешь ты помолчать?

А когда до его сознания доходит то, что сказала жена, он хватает ее за плечи:

— Я же предупреждал, никому не показывать этот приемник! Ни-ко-му! Поняла? — кричит Сиако.— И за каким дьяволом тебе знать, как я его достал?

Он с раздражением выключает приемник, сует его под подушку и ложится в постель, отвернувшись к стене. Клаудиа, потрясенная его неожиданной вспышкой, несколько минут растерянно бродит по комнате. Тень от ее длинной нескладной фигуры бестолково мечется по стенам, по неровному черепичному потолку. Наконец, задув свечу, она укладывается тоже. К вою Марипосы и угрюмому гулу сосен примешиваются ее подавляемые всхлипывания.

■

Раньше я бы ни за что не пришла сюда ночью. А когда была маленькая, то даже говорить не могла от страха, лишь здесь проходила. Сейчас уже не боюсь, конечно, потому что теперь я ни во что не верю. То есть верю, только не в эти сказки. А народ до сих пор про эту реку всякое рассказывает. Только, сам посмотри: видишь, пришли — и ничего не случилось... Нет, здесь не надо... Слышишь, не сейчас... Ну кому говорю — не надо! ...Смотри вон на реку. Знаешь, когда светит луна, она вся блестит. Я совсем, совсем не боюсь. А Нати, говорят, если посмотрит на нее хоть немножко, сразу начинает волноваться — тетка мне рассказывала. Ты знаешь, где эта река впадает в море? У самого Ла О... Один раз Нати провожала меня здесь ночью — мы шли с поминок по покойному Марсиалю,— и вот, когда проходили по этому месту, она вдруг как вся затрясется — ну точно лист на ветру. А глаза какие сделались! Говорят, всегда она начинает дрожать, когда видит эту реку. Ведь правда же, что Нати какая-то чудная? Ну не лезь же ты, кому сказала! Не надо сейчас! А почему у Нати глаза

всегда как будто испуганные или словно лихорадка у нее? Ну хватит, слышишь! Ой, ну не надо! Не здесь, не на реке, слышишь? Ай... Ну уж ладно, положи мне сюда руку опять, только тихонько... Ой, я боюсь... Ой!

■

— Так что вы скажете о Миле? — повторяет Бруно свой вопрос.

— Я?.. Со мной он всегда был обходительным. Несколько раз подвозил на своем «газике» и денег не брал. Например, когда у меня заболел сынишка и надо было отправить его в Минас, Миле отвез его, а когда я спросил, сколько должен ему, он сказал, что двадцать песо, но денег не взял. Я понес ему, а он говорит: «Да ладно, потом отдашь, когда мальчишка немного поправится, а то тебе теперь самому деньги нужны». И после, сколько раз я хотел заплатить, но он не брал — ладно да ладно, говорит, потом отдашь.

— Но все-таки он брал деньги?

— У некоторых брал.

Бруно резко встает, сжимая кулаки, и смотрит на Яйо. На лбу Бруно бьется жилка, и глаза блестят, отражая свет фонаря.

— Слушайте меня внимательно! Этот Миле — бессовестный обманщик.— Жилка еще заметнее выступает на его лбу.— Отвозить больных к врачу и вообще перевозить рабочих, нуждающихся в этом. и бесплатно — обязанность бригадира,— говорит Бруно голосом, прерывистым от негодования.— Как же вы молчали об этом?!

— Мы думали, что так и должно быть,— отвечает старик.— С меня он раз содрал пятнадцать песо за то, что отвез старуху в Минас.

— Это возмутительно,— говорит Бруно; уже сев, он обращается к самому молодому: — Теперь ты скажи, объясни нам, как у тебя это было.

— Да почти так же, как у Панчо. Я, понимаете, жениться хотел.

— Ну и что?

— Я, понимаете, жил здесь со стариками, ну и привел к себе деваху одну из Лас Десеадас. Привел, конечно, в наш дом, к старикам к моим. А дом-то маленький, да и мать моя не поладила со снохой. Ну, я подумал, что надо заводить свой дом, и обратился к Миле. Он ответил, что мог бы помочь, что если у меня есть деньги, то он готов продать мне весной небольшой участок. Запросил двести пятьдесят песо. У меня были кое-какие деньжата, остальные старик в долг дал. Вот так. А потом приехал этот корреспондент, поговорил с Панчо, и тут пошла свистопляска...

— Земли, которые он продал вам, принадлежат государству,— твердо говорит Бруно, глядя на двоих мужчин, не сводящих с него полных надежды глаз.— Надо подумать, как нам лучше решить это дело.

— Но ведь несправедливо, если теперь у нас отберут землю,— говорит Панчо, вертя беззубым ртом толстую сигару.— Революция объявила, что земля принадлежит крестьянам.

— Правильно. Но эти земли переданы государственному лесоводческому хозяйству, и пользовались вы ими незаконно,— спокойно разъясняет Бруно.— И те, кто до вас приобретал здесь землю, тоже владеют ею незаконно. Прежнее руководство здесь совершило ошибки. Единственными законными владельцами земли являются лишь те, кто работал на ней во время проведения аграрной реформы, кто имеет соответственно оформленные документы, выданные революционными властями.

— Ну, а мы как же теперь?

— Вы не беспокойтесь,— отвечает Бруно,— все устроится. Повторяю, не волнуйтесь, все будет сделано по-хорошему.

Бруно продолжает расспросы. Временами возмущение переполняет его, вырываясь гневными восклицаниями: «Как это могло произойти?! Нет, как это могло случиться?»

Когда он выходит из конторы, луна уже поднялась над горизонтом. Заливая серебряным светом сосны, она растянула по поселку их длинные тени.

■

...Ехал я верхом. что-нибудь в третьем часу ночи. А там, по дороге из Монте Гранде, есть такое узкое место — овраг крутой, как ущелье. Подъезжаю я, значит, к этому оврагу, и вдруг лошадь моя испугалась, захрапела и шарахнулась в сторону. Ну, я ее шпорами. И тут смотрю, сверху будто комок черный катится навстречу. Когда разглядел, оказалось — старуха с зонтиком. Пешком идет. Не знаю, зачем ей нужен был зонтик. Лошадь никак не хотела идти вперед, тогда я спешился и повел ее под уздцы. И тут я догадался, что старуха-то — это Томаса. «Томаса!» — кричу ей. А она спрашивает: «Куда это вы собрались?» Я отвечаю: «На работу, а вы что тут делаете в такой час?» Она говорит: «Иду роды принимать у одной сеньоры». А сама страшна! Уж так страшна, словно чудище морское или как паук — ну просто наваждение какое-то. Немногих я видел страшнее ее. Думаю, потому и лошадь моя испугалась...

«Не только поля — все то, что вижу здесь, будто всплывает в воспоминаниях. Люди тоже. Они все такие же, как и в те времена. Словно и не изменились совсем. Может быть, изменились, но очень немного. Как-то взобрался на Сторожевую гору, мне показалось, что я вернулся в прошлое.

Я спрашиваю себя, как это возможно, чтобы здесь и в наше время еще происходили такие вещи. Спрашиваю и не могу найти ответа. Когда мне сказали: «Дела там обстоят крайне плохо», я думал, что это преувеличение, думал, что не может этого быть. Но вот оказалось, что может. Достаточно посмотреть, как они живут, задать им несколько вопросов, узнать склад их мыслей. Некоторые их ответы как громом поражают. И их можно понять. Живут разобщенно. Только в двух домах я видел цементные полы, у остальных—земляные. Уборных нет. То, что они называют домами, это хижины без окон и дверей, а хижинами называют пару кольев, вбитых в землю. Ребятишки босые, раздетые, с распухшими животами. И никого это не касается, будто ничего у нас в стране не произошло. А то, что рассказывают о «свидетелях Иеговы» или об «аквастиках» [1]? Нет, это нужно видеть и слышать, как они отвечают: «Мы никому не делаем зла», «Каждый волен верить во что хочет». А на самом деле что они выделывают! Яйо мне рассказывал, что кое-кто из них умышленно пасет скот на молодых посадках, чтобы потравить их. На мой вопрос: «А какие меры принимаются против этого?» — Яйо ответил, что он доложил Давиду и что Давид в курсе дела. Только и всего. А когда у них спрашиваешь, почему не привязывают свой скот, смиренно отвечают: «Нет веревок». Правда, веревок пока не хватает. И проволоки нет, чтобы сделать загоны,— Яйо подтвердил мне это. Но мне хотелось сказать Яйо: «Чего здесь прежде всего не хватает, так это хозяина!» Но я сдержался. Я сдержался, потому что пока надо думать и думать и держать себя в руках. Но после мы им покажем, что такое революция.

Газеты сюда не доходят. Есть несколько приемников, однако к ним нет батареек. А если будут батарейки, слушать можно только передачи из-за границы, так как горы экранируют местные станции. Так чего же еще можно здесь ожидать?

К этому надо добавить и удаленность этих мест, отсутствие транспорта. Яйо рассказывал, что если у него сломается машина, то в правление не попадешь — нужно ожидать попутного грузовика или подводы. Иногда бригадиры неделями не бывают в правлении».

— Но фамилии повторяются,— замечает Серхио.

— Это, видимо, не постоянные рабочие, а поденщики,— говорит Давид.

— Допустим. А почему же в обоих списках против этих фамилий поставлены крестики? Выходит, что эти люди получили спецодежду и обувь в двух местах? Или же получили только в одном, а крестики поставлены в двух ведомостях. Тогда, значит, у кого-то эта одежда и обувь остались? — запальчиво спрашивает Серхио.— Но, насколько мне известно, здесь такими вещами никто особенно не богат.

Ответа нет. Серхио сердито швыряет бумаги на стол. Давид бледнеет, снимает очки и кончиком носового платка протирает запотевшие стекла. Кажется, что он вот-вот готов сказать что-то, но не говорит. Серхио пододвигает свой стул к стулу Давида, садится напротив него и смотрит в упор. Давид ежится под его презрительным взглядом, он видит, как у Серхио сжимаются губы, как на скулах начинают играть желваки, и ему кажется, что Серхио готов броситься на него. Дрожащими руками Давид надевает очки, мучительно думая над тем, что же он может ответить Серхио, и, не найдя никакого ответа, никаких доводов, даже просто отговорок, опускает глаза. И словно эхо, повторяющее стук крови в голове Серхио, раздаются его слова:

— Вы безответственный человек! И бессовестный! Этому нет никакого оправдания!

Он зажигает сигарету, гасит спичку, помахав ею в воздухе, встает и, не взглянув на Давида, направляется к двери. С порога бросает:

— Вы не поедете завтра в Монте Гранде, как собирались. До приезда Бруно будете находиться здесь!

■

Почему, спрашиваете, эта местность так называется? А вот почему. Лас Десеадас, то есть «Желанные»,— это, говорят, были две сестры. Давно когда-то жили они здесь со своим отцом. Мать-то умерла при родах младшей — Ремедиос. А старшую звали Алехандрой. К тому времени, когда случилось то, о чем люди рассказывают, Ремедиос было уже четырнадцать лет, а Алехандре шестнадцать. И такие, говорят, раскрасавицы были эти сестры — прямо загляденье. И у каждого, кто их видел, в голове всякие мысли возникали... Понимаете? Но только старик даже надежд никаких не оставлял — как сыч смотрел за ними, глаз не спускал, и если кто про-

[1] Религиозные секты.

бовал делать какие-нибудь там заходы, сразу хватался за мачете. И еще, говорят, будто по ночам из их дома доносились крики и вопли. Но подойти поближе и посмотреть никто не решался — боялись старика. От дочек тоже ничего узнать было нельзя — отец-то, говорят, их на привязи держал, к дереву во дворе привязывал. Одной, значит, веревку вокруг шеи замотывал, а другой — за щиколотку. И уж так, говорят, его дочки всем нравились! Только никто не осмеливался сделать шаг — старик злой был как черт и целый день возле дома кружил, а если куда уходил, дочерей брал с собой... У мужчин, говорят, прямо слюнки текли, когда они видели этих девушек,— такие они были аппетитные. Как-то ночью дом их охватило пламя. Люди говорят, что когда стали видны дым и огонь, то некоторые побежали туда, чтобы поглядеть, что случилось, ну и чтобы не дать огню на лес переброситься. Но дом, как по волшебству, весь сгорел в мгновение ока... Народ, когда прибежал, стал было растаскивать головешки, золу разгребать, чтобы, значит, старика с его дочками вытащить. Только от углей такой жар шел, что подступиться было нельзя. Ну, уж когда поостыло немножко, тут вытащили их всех троих, обгоревших. Тела-то сделались совсем малюсенькие, как детские все равно. Говорят, что врач, когда осмотрел их, сказал, что Ремедиос ждала ребенка. Алехандра тоже оказалась беременной. И еще говорят, что на том месте, где ихний дом сгорел, до сих пор можно увидеть черное пятно. Точно-то я, правда, не знаю, где это место находится, да думаю, что и никто не знает. Здесь у нас кругом попадаются черные пятна. Одни говорят, что это остатки от того пожарища, другие — что в этих местах раньше уголь выжигали. А толком никто не знает. Одно только точно известно, что Лас Десеадас — это были две сестры...

«Газик» двинулся дальше, а Яйо остался возле своего дома, размышляя о том, что ему сказал Бруно. Тени от сосен ложатся на площадку посреди поселка. Поднимается туман. Словно дым, клубится он над дорогой, по которой Бруно и Хорхе едут дальше, к Лас Десеадас. Справа совсем рядом вздымаются горы, еще окутанные темнотой. Бруно, развалившись в «газике», смотрит в другую сторону — на высокие сосны, едва заметные вдалеке, покрытые шапками тумана.

— Здесь должны водиться олени,— задумчиво говорит он.

— Есть,— подтверждает Хорхе.

— Много?

— Кое-что есть, только бьют их здесь.

— И никто не охраняет?

— Раньше охота на них была запрещена, и лесники следили за этим делом. А потом приехал кто-то из руководства провинции, попросил у Давида разрешения поохотиться. Давид разрешил, и теперь сюда ездят все, кому не лень. Поэтому и лесники стали смотреть сквозь пальцы.

Бруно вытаскивает записную книжку и делает в ней пометки. Потом перелистывает ее, просматривая записи, сделанные во время объезда участков. «Газик» движется не спеша, тихонько покачиваясь на неровностях дороги. «Все хочет знать,— думает Хорхе.— Во все вникает, все записывает. До самых мелочей!» Убрав блокнот, Бруно глубоко вдыхает прохладный, насыщенный сосновым ароматом воздух и с сожалением думает о том, что скоро опять взойдет солнце, раскалит этот чудесный воздух, перемешает его с густой пылью. Внизу, сквозь легкую дымку тумана, словно вены земли, проступают замысловато переплетающиеся по холмам лесные дороги. Вдруг на одной из них промелькнула какая-то машина. Исчезла, но вскоре появилась, теперь уже на другом склоне.

— А это чей «газик»?

— Это «джип» Куэто. У него небольшой участок в Лас Десеадас.

— И много здесь таких землевладельцев?

— Таких — не очень. Он был приказчиком на лесоразработках.

— А теперь чем занимается?

— Сеет кое-что да откармливает свиней.

— И наверняка спекулирует продуктами?

— Почти уверен. Целыми днями мотается по округе на своем «джипе». На лесопосадках не работает.

— Вы не пытались привлечь его?

— Как не пытались? Только он не согласен, говорит, что ему и так хорошо,— отвечает Хорхе.— Здешний народ его недолюбливает. Люди прямо говорят — последняя сволочь.

«Джипа» Куэто уже не видно, петляя между соснами, он скрылся за холмами.

— Далеко еще до Лас Десеадас?

— Километров восемь будет.

А солнце уже поднимается, и капли росы в его лучах кажутся осколками хрусталя, рассыпанными в траве. Неожиданно для себя Бруно вспоминает лицо вчерашней

девушки, туго схваченное цветным платком, ее губы, с которых веселыми брызгами срывается заливчатый смех. Вспоминается ее бронзовый загар, подчеркивающий белизну нежной кожи на мочках ушей, глаза цвета мокрой травы, вдруг так и заискрившиеся на солнце, когда она сняла сомбреро.

Бруно просовывает руку под рубашку и гладит себе плечо. Каждый раз, если утро прохладное, побаливает старая рана.

— Нати, проснись!

Этот голос заставляет ее вздрогнуть, и все тело сразу же охватывает какая-то слабость.

— Что? Что случилось? — испуганно спрашивает она, садясь в постели.

Ее глаза с тревогой смотрят на мужа. Дрожащей рукой проводит она по лицу, покрытому испариной, и собирает сзади в пучок перепутанные волосы.

— Ты кричала во сне.

— Правда?

— Даже разбудила меня,— говорит Клементе хриплым сонным голосом, едва открывая слипающиеся глаза.

Нати молчит.

— Ладно, спи,— бормочет он, снова уткнувшись носом в подушку.

Широко раскрытыми глазами Нати озирается вокруг и никак не может прийти в себя. «Но что же я кричала? Сейчас Клементе ничего не сказал, потому что хочет спать, а завтра пойдут расспросы. Неужели он что-нибудь понял? Что же я все-таки крикнула? Вот он уже ворочается. Как только проснется, наверняка начнет спрашивать».

Клементе поворачивается в ее сторону и перестает храпеть. Дышит неровно, как в полусне или как будто только делает вид, что спит. «Наверно, притворяется, а сам подглядывает за мной. Но что же он все-таки слышал?» Наконец из полуоткрытого рта Клементе снова раздается храп, тонкая струйка слюны стекает по подбородку на подушку. Его крепкое мускулистое тело, усыпанное веснушками, поблескивает в потемках. «Нет, больше не могу. Не могу!» Нати отодвигается от мужа и, прикусив подушку, снова погружается в свои воспоминания. Она чувствует тепло мужского тела рядом, но в ее памяти проходят другие тела, другие глаза и руки. Руки Сиако ласково гладят ее... И другие руки, и боль... И опять Сиако, его упругая кожа, от прикосновения которой Нати чувствует легкость, как от лекарства, как от дождя или от речной воды.

Еще задолго до того, как проснуться Клементе, она уже на ногах: растапливает в кухне печку, выбирая поленья посырее, чтобы видно было, что глаза слезятся от дыма... И со страхом ждет пробуждения мужа — наверняка будет расспрашивать.

Но Клементе, проснувшись, не спрашивал ее. Он молча выпил кофе и только посмотрел на жену долгим и серьезным взглядом. И ушел.

Проводив мужа, она садится у порога. Видит, как мимо проехал «газик», потом повозка с группой женщин, направляющихся на работу в питомник... Солнце поднялось уже высоко. И в голове Нати снова начинают ворошиться смутные, противоречивые мысли. Взгляд ее невольно ищет скатерть в белую и красную клетку. Она подходит и задумчиво проводит по скатерти рукой. Ей хочется и не хочется, и сомнения гложут. Еще какое-то время Нати бесцельно бродит по кухне, а потом вдруг быстро берет скатерть, выходит во двор и развешивает ее на веревке, подставив рогатину,— чтобы висела повыше и повиднее.

Долго смотрит она на стаю као, облепивших голые ветви сосен, и слушает их беспокойные крики — беспокойные, под стать ее мыслям.

Небольшой мостик, перекинутый через глубокое русло пересохшего ручья, четко вырисовывается в лучах восходящего солнца. Мост узок и стар, но еще может выдержать тяжелые повозки и грузовики. «Газик», покачиваясь на дощатом покрытии, осторожно проезжает по нему. За мостом пыльная разбитая дорога идет на подъем. Солнце бьет прямо в лицо, Бруно крепко зажмуривается и открывает глаза только тогда, когда чувствует, что дорога пошла под гору. Сосны позади, теперь машина катится через густой лес эвкалиптов. Тут не так жарко и почти нет пыли. К сожалению, этот прохладный и ароматный оазис быстро кончается, и «газик» вновь выезжает на пыльную дорогу, по сторонам которой тут и там разбросаны редкие сосны, и солнце снова мучительно слепит глаза. Бруно опять хотел было зажмуриться, как вдруг увидел справа внизу раскинувшийся между холмами питомник Лас Десеадас. Отсюда сверху хорошо видны маленькие прямоугольники ярко-зеленых плантаций, резко выделяющиеся на общем пыльно-сером пейзаже.

— Будто их масляной краской покрасили,— замечает Бруно.

— Знаете, их целый день нужно поливать, иначе солнце сожжет рассаду,— говорит в ответ Хорхе.

— Здесь, наверно, трудно с водой?

— Неважно. А иногда и вообще бывает туго. В этом питомнике у нас есть водонапорная башня, но насос вот уж несколько месяцев сломан и никак не могут его починить. А ручной водокачки тут недостаточно.

Чтобы попасть в поселок, нужно проехать вдоль питомника. Дорога виляет между хозяйственными постройками и, вырвавшись из тесноты, уползает в горы, а «газик» сворачивает к центру поселка. На улице — ни души. Выйдя из машины, Бруно и Хорхе подошли к конторе и заглянули в дверь — никого. Возвратились к «газику», растерянно осматриваясь по сторонам. На дальнем конце питомника в россыпи сверкающих на солнце водяных брызг виднеется группа женщин. Хорхе проходит немного вперед и громко кричит:

— Аресио! Аресио-о-о!

Из задней двери кухни высовывается сморщенное, словно древесная кора, круглое лицо повара. Вытирая руки о грязный передник, он спрашивает:

— Чего вам?

— Где Аресио?

Собеседник делает знаки рукой, объясняя, что плохо слышит и что следует подойти к нему поближе.

— Аресио где?

— Как?

Хорхе, почти навалившись на него, кричит:

— Аресио, говорю, где?

— А-а! Не знаю.

— А Пипе?

— Как?

— Пипе! — кричит Хорхе ему в ухо.

— А-а-а! Он там, водопровод чинит.

Пипе стоит на корточках возле насоса. Он слышал шум приближающегося автомобиля, слышал, как Хорхе звал Аресио, но слыпал также и еще один голос... А сейчас, чувствуя приближающиеся к нему шаги, не поднимается и даже не осмеливается оглянуться. Знает, что его окликнут, и ждет, охваченный непонятным ему самому страхом.

— Пипе, ты что, не слышишь?

Голос Хорхе чуть-чуть успокаивает его. Он открывает рот, но, продолжая ощущать предательскую слабость во всем теле, никак не может ответить. Он лишь поднимается на ноги и оборачивается к подошедшим, стараясь избегать взгляда Бруно. Смотрит только на Хорхе, который представляет ему Бруно:

— А это, Пипе, наш новый директор.

Пипе в смущении стаскивает с себя шляпу и неуклюже пожимает протянутую ему руку, опустив глаза, словно интересуясь валяющимися на земле камешками. Он ждет, когда Бруно скажет ему что-нибудь, и, лишь услышав совершенно незнакомый голос, еще более успокаивается:

— Значит, насос ремонтируете? Дело! Думаю, что сейчас он просто необходим.

Не уловив в голосе Бруно ни резкости, ни раздражения, Пипе окончательно берет себя в руки.

— Наконец-то! Сколько уже месяцев, как он у вас сломан,— ворчит Хорхе.

— Это правда, только все как-то времени нет,— пытается оправдаться Пипе, но тут же осознает, что говорит это перед человеком, который видел его спящим в рабочее время. Пытаясь выйти из неловкого положения, он начинает торопливо бормотать что-то уже совершенно бессвязное.

— Где Аресио? — спрашивает Хорхе, спасая Пипе от необходимости продолжать свой нелепый монолог.

— Он... Он на посадках, но... только если вы хотите увидеть его, лучше подождать здесь. Он сказал, что скоро вернется. С первой подводой.

— Далеко это? — интересуется Бруно.

— Порядочно. Но он вот-вот должен подъехать,— отвечает Пипе и тут же добавляет:— Я, пожалуй, займусь насосом, может, сумею закончить его сегодня.

— Правильно, насос очень нужен,— соглашается Бруно, а сам смотрит вдаль, туда, где работают женщины, пытаясь отыскать среди них Мерседес. Но отсюда все они кажутся одинаковыми.

— Знаете, я чувствую, что только из-за одного вашего приезда здесь уже начинаются перемены,— говорит Хорхе.

— Пойдем посмотрим поселок,— предлагает Бруно.

Као кричат так жалобно, словно это плачут души грешников... Еще хорошо, что их не слышно ночами, а то бы... Целыми днями сидят тут на верхушках деревьев. И почти всегда выбирают сосны с обгорелыми стволами. Кричат и кричат, и нет на них управы. А на земле ведут себя как разбойники: воруют все подряд. Даже из домов уносят в клювах разные вещи. Я всегда смотрю на них с удовольствием — больно уж цель подходящая для вашего ружья. Зловещие птицы, по мне, они хуже, чем совы. Дед мой и Анастасио Риос рассказывали мне, откуда взялись эти као.

...Жили когда-то в лесу брат с сестрой. И никого у них не было родных, с тех пор как умер отец. Брат был очень хорошим парнем, только случилось с ним несчастье: влюбился в свою сестру. А она была плохой и

злющей — хуже грома небесного. Ненавидела брата и всеми силами старалась навредить ему. Говорят, будто раньше она сама была влюблена в брата и из-за этого даже убила отца. А потом, значит, за что-то осерчала на него. И так уж она измывалась над ним: и плевала в него, и ногтями царапала, и все такое прочее. Он больше терпеть этого не мог. И вот однажды позвал он ее в какое-то место, где будто бы нашел много гуайабы. Когда они пришли туда, он заманил сестру залезть с ним на высоченную сосну, на самую верхушку, чтобы белку, мол, поймать. И когда оба были уже высоко вверху, брат вдруг стал быстро спускаться, обрубая за собой топором все сучья. И убежал. Как сестра поняла, что осталась одна на этой высоте и уже больше не сойти ей на землю, перепугалась, начала кричать, и визжать, и плакать. Когда пришла ночь, тело ее все потемнело, и сделалась она черной-пречерной, как и душа ее. А она все кричала, и кричала, и кричала без остановки. И превратилась в као и по сей день кричит — зовет своего брата...

Еще не проснувшись как следует, Клаудиа слышит, как кто-то шевелится в комнате, только не поймет, то ли рядом с ней, то ли где-то подальше, в другом месте. «Мыши?» Сквозь дырку в ставне на пол падает яркий солнечный зайчик, и через щели в дощатой стене в комнату сочится свет утра. Клаудиа чувствует чье-то мягкое прикосновение к ее ноге, осторожно протягивает туда руку и вдруг нащупывает острое волосатое колено Сиако. И просыпается окончательно, пытаясь разобраться в обрывках своего сна, в мешанине лиц и слов. Это с ней происходит каждое утро. Она припоминает, что Сиако явился домой на рассвете и такого наговорил ей! Клаудиа поворачивается к нему. Сиако лежит на спине, но одну руку держит под подушкой.

— Сиако,— зовет она.

Тот издает какой-то хрип, но не шевелится.

— Сиако,— повторяет жена.

— Чего тебе?

— У тебя уже прошло?

— Что прошло?

— А то, что было, когда ты вернулся. Ну почему ты так относишься ко мне?

— Дай мне спать!

— Ты что, опять на работу не пойдешь?

— Проклятье! Да оставь ты меня в покое!

Он поворачивается к жене спиной, откинув голову к краю кровати, с которой свешивается угол матраца, и продолжает спать. Клаудиа тихо перебирается через него и встает с постели. Она одевается в полутемной комнате проворно и уверенно — на память знает, где какая вещь у нее лежит.

Это еще молодая женщина, но черты лица у нее слишком резкие — видимо, от неизменно плохого настроения. С каждым днем она как-то все больше запускает себя, словно испытывая удовольствие от собственной неряшливости. А ведь во времена их первого знакомства с Сиако она была интересной девушкой, ее плотная фигурка выглядела очень ладно, и взгляд у нее был хоть и застенчивый, но ласковый.

Она родилась и выросла в этих горах, здесь же познакомилась с Сиако...

— Сегодня вечером пойдешь со мной! — сказал он ей однажды, вернувшись под хмельком с петушиных боев.

— А куда мы пойдем?

— Куда-нибудь.

— А родители?

— Наплевать, потом объясним...

Он завел ее между клетками с петухами и несколько раз поцеловал. Она очень волновалась, когда собирала дома свой узелок.

С годами их совместной жизни Клаудиа все меньше и меньше заботилась о своей внешности, особенно после смерти их первого и единственного сына. С тех пор она так и не может справиться со своей безотчетной тоской, которая гложет ее дни и ночи. Не может позабыть того сладостного томления, охватившего всю ее, когда она почувствовала, что в ней зародилась новая жизнь. И томление это росло по мере того, как внутри нее рос, будто живая веточка, ее ребенок, поднимаясь по телу сперва до груди, заставив налиться новыми соками, а потом и до рта; ее губы раскрылись радостным цветком, прошептали Сиако: «У нас будет ребенок». Никогда она не сможет этого забыть. И вот она продолжает тянуть свой век, лишенный теперь для нее главного своего содержания. Что-то делает, почти не понимая зачем, потом перестает делать, снова безвольно отдаваясь тоске и одиночеству...

— Я выиграл на петушиных боях. Вот будем в поселке, куплю тебе туфли на высоких каблуках,— говорил ей Сиако.

— Ой, правда?

— И платье куплю.

— И в кино пойдем?

— И в кино. Все, что ты хочешь!...

Волосы спадают ей на плечи блеклым черным покрывалом. Бедное затасканное платье свисает с костлявых плеч, как с вешалки. Она насыпает кофе в кофейник, разводит огонь и потом долго смотрит еще немного сонными и заплаканными глазами, как тоненькой струйкой стекает в чашку пенистый напиток. Всю ночь она просидела без сна, прислушиваясь к тоскливым завываниям Марипосы, в кромешной темноте, сберегая последнюю в доме свечку для Сиако. А когда он наконец явился, после разговора с ним она тоже не могла заснуть, все думая о том, как он переменился к ней в последнее время. И не поела вечером — от неприятностей пропал всякий аппетит. Сейчас чувствует, как голод сводит ей желудок. Есть не хочется, просто сосет под ложечкой...

— А на что же мы будем жить? — спросила она его тогда.

— У меня есть три бойцовых петуха,— ответил ей Сиако.— Пойдем с тобой в Лас Десеадас, я там открою петушиные бои, вообще будем разводить петухов и, может быть, даже устроим настоящую арену для боев. Понимаешь, тогда народу не надо будет ходить по воскресеньям так далеко, как теперь.

— Но где же мы жить-то будем?

— Там и будем.

— Да где там-то?

— Там же, в Лас Десеадас. Построим домишко, земли там много, а народа мало. Я знаю почти всех, кто ходит сюда в Ла Хагуа на петушиные бои. Понимаешь, земли у них вокруг сколько хочешь и никому не ведомо, чья она. Будь спокойна, я уже все разузнал...

Клаудиа выходит посмотреть, есть ли вода в бочке, и, возвратившись, замечает, что Сиако уже проснулся. Он сидит на табуретке у стола и наливает себе агуардьенте [1]. Не глядя на жену, угрюмо скребет ногтем клеенку и бормочет сквозь зубы — похоже, ругательства.

— Если ты не возьмешься за ум, Сиако, мы плохо кончим,— говорит Клаудиа.— Не забывай, что петушиные бои теперь запрещены и вообще все стало по-другому.

— Плевать я хотел.

— Вот попомни мои слова, заберут тебя, тогда узнаешь.

— О, черт! Что за наказанье такое?! Не могу больше я терпеть!— Сиако с такой силой стучит кулаком по столу, что агуардьенте выплескивается через край стакана.— Целыми днями зудит и зудит...

Клаудиа наливает кофе и спокойно говорит:

— Воды в доме нет.

Сиако нехотя выходит из дома, запрягает быков в волокушу и направляется к ручью, усевшись на бочку, выдолбленную из ствола пальмы. У изгороди оборачивается и кричит жене:

— Если заедет Куэто, передай ему тот мешок!

Возвратившись с водой, он седлает свою кобылу и заглядывает в дом. Клаудиа снова плачет. Он смотрит на нее с нескрываемой ненавистью. С тех пор как он сошелся с Нати и связался еще с тем делом, он относится к жене как к чужой, а точнее — почти как к врагу.

— Ну, Сиако, ну скажи, что с тобой происходит, почему ты так смотришь на меня. Ты так переменился и что-то скрываешь.

— Завела! — Сиако со злостью швыряет сигару.

— Но я же твоя жена и хочу знать,— вытирая слезы, говорит Клаудиа.— Ну почему ты не хочешь, чтобы к нам кто-нибудь приходил?

— Ты дура! Чего они сюда лезут, какое кому дело, чем я занимаюсь? А ты больно много болтаешь. Учти, если со мной что-нибудь случится, клянусь, я вот этими руками изрублю тебя...

Лицо Клаудии болезненно кривится. Она очень хорошо знает, что означают эти зловещие огоньки в его глазах, и все-таки приближается к нему. Его угроза, как хлыстом, ударила ее в изболевшуюся душу.

— Ну, убей меня, убей! Ты хочешь убить меня, ну и убей! Что с тобой творится, Сиако? — Клаудиа хватает мужа за рубашку.

— Замолчи! И отстань от меня! — он резко отрывает от себя ее руки.— Замолчишь ты или нет?

От его толчка Клаудиа, нескладно взмахнув руками, падает на пол, лежит без движения. Некоторое время Сиако очумело смотрит на нее, словно не понимая, что произошло, потом наклоняется и трогает ее голову, проводит рукой по щекам. Клаудиа как будто приходит в себя, еле открывает глаза и снова закрывает их. Из ее груди вырывается несколько глубоких конвульсивных вздохов. Сиако торопливо бормочет:

— Ну ладно, успокойся. Вечером я тебе все объясню. Ну кончай, слышишь, Клаудиа...

---

[1] Алкогольный напиток из сока сахарного тростника.

Уж я-то знаю, какой был Педро Бульдозер — воевал вместе с ним. У него чутье особенное было: с ходу все схватывал. По-настоящему умный был парень, а уж смелый — и не сказать! Ни в какую нашу чертовщину не верил. Когда ему, бывало, что-нибудь расскажут из наших поверий да примет, он или весело рассмеется, или, наоборот, строго так поглядит — смотря что расскажут. Известно, как он умел смеяться и какой был, когда серьезный. У нас тут, например, говорят, что на дороге из Ла Легуа к плотине Эль Кинсе бродит между эвкалиптами какой-то призрак. Будто бы старик, одетый во все белое. И кто бы ни проезжал там верхом, лошадь его непременно остановится, словно кто ее за ноги схватит. И нет никакой возможности заставить ее пройти через это место. Надо слезть и ножом провести перед ней, только тогда она опять пойдет. Наш проводник Сесар, которого потом Полковник повесил, предупредил об этом Педро Бульдозера. А он только рассмеялся и ответил, что как раз там-то мы и пойдем. Сесар сперва никак не хотел идти. Говорил, что старик пропускает через то место только лошадей со звездочкой на лбу и подкованных на все четыре копыта. А Педро стоит на своем: пойдем — и все. И что же вы думаете — прошли, и привидения не увидели, и с лошадью ничего не случилось. Нет, брат, Педро Бульдозера нашими сказками не испугаешь! Куда там...

Взгляд Бруно сам собой тянется туда, к дальнему концу питомника, где виднеются женщины. Ему хочется узнать ее, но с такого расстояния все фигуры кажутся одинаковыми... Домишки в поселке закрыты, на дверях висят замки, только один, что стоит дальше всех от дороги, распахнут настежь. Бруно подходит к нему и заглядывает внутрь. В углу ворохом свалены матрацы и москитные сетки, между рядами пустых кроватей — паутина.

— Давненько, кажется, сюда шефы не приезжали поработать,— заключает Бруно.

— Никто не приезжал.

— Никогда?

— Да нет, несколько месяцев назад должна была приехать группа военных,— вспоминает Хорхе,— только их почему-то направили в Монте Гранде.

— Но ведь именно здесь хуже всего с рабочей силой,— говорит директор, снова глядя в сторону питомника.

— И здесь же самые подходящие земли.

— Тогда почему так получается?

— Лучше спросить Давида. Или Аресио.

Они направляются к питомнику, решив, что Аресио им не дождаться. Но тут он как раз и подъехал. Хорхе первым делом интересуется:

— Как идут посадки?

— Плохо.

— А в чем дело? — вмешивается Бруно.

— Рабочих не хватает,— отвечает Аресио.— Этот Сиако развернул агитацию, чтобы народ не шел на работу в хозяйство, а оставался на своих огородах.

— Кто такой Сиако?

— Так, один «мелкий производитель». Раньше занимался петушиными боями, а теперь вот болтается по округе, баламутит народ, слухи всякие распускает.

— У него здесь своя земля?

— Конечно, он тут старый житель,— продолжает Аресио,— ну и воздействует на народ. Как вы думаете, что с этим можно сделать?

— Пока ничего делать не надо,— отвечает Бруно.— Иногда выгоднее дать врагу как следует высунуть голову, чтобы потом снести ее.

Бруно опять смотрит на далекую группку женщин, и ему кажется, что наконец он узнал ее. Вот она, тоненькая, похожая на мальчишку. Он вспоминает ее лицо, освещенное солнцем, и яркие зеленые блики, как от мокрой травы, в ее глазах. Из-под платка выбивается прядь волос. Мерседес, озорно улыбаясь, смотрит на него. Он закрывает глаза и, поднеся сигарету ко рту, делает глубокую затяжку. Нет, не следует ему больше встречаться с этой девушкой.

Продолжая просматривать регистрационные книги, Серхио обнаруживает еще целый ряд нарушений. Но Давиду о них пока ничего не говорит. Он вообще больше не разговаривает с ним, только временами еще более внимательно приглядывается к нему. А Давид, когда Серхио не смотрит на него, молча кусает губы. Протирка очков стала для него просто какой-то манией. Он трет чистые стекла и все думает, что будет говорить Бруно, лишь тот вернется, но даже в мыслях собственный голос звучит для него как-то неубедительно и фальшиво, он понимает, что не сможет представить удовлетворительные объяснения, и это наполняет его чувством безнадежности.

Когда он идет из своей квартиры в контору или обратно, молчаливый и задумчивый, рабочие переговариваются между собой:

— Гляди-ка, похудел-то как!

— И что тут такое творится?

— Завял, как позавчерашний салат.

— И не говорит ничего.

— А вчера и обедать не стал. Бледный весь.

— Подошел я к нему, а он вроде и не видит меня. Махнул только рукой — вот так — и пошел.

— Что за дьявольщина здесь происходит?

Поздно вечером, когда поселок уже спит, Серхио один сидит в конторе, перелистывая книги. В дверях появляется высокий, не в меру полный мужчина. Прислонившись к косяку, он ждет, пока Серхио не оторвет глаза от работы.

— Что вы хотите? — спрашивает Серхио, наконец заметив посетителя.

— Да хотел бы знать, когда новый директор вернется.

— Точно не знаю, но по любому вопросу можете обращаться ко мне.

— Нет, я хотел бы с ним.

И уходит. Серхио смотрит на удаляющуюся фигуру. Площадка перед конторой пустынна. Черное высокое небо усыпано звездами. Глухую тишину нарушают лишь тяжелые шаги по гравиевой дорожке.

Сиако помогает ей подняться с пола и сесть на табурет. Клаудиа, судорожно перебирая в голове воспоминания последних дней, ждет, что муж скажет ей, объяснит — ведь он обязан объяснить. Но он сидит напротив нее, сгорбленный, уперев локти в колени и обхватив ладонями голову, и наблюдает, как сквозняк метет по полу пыль.

«Никому и ни при каких обстоятельствах: ни жене, ни тени своей — ни слова! Отвечаешь жизнью!» — вспоминается ему. А она смотрит на него и думает: «Вот и еще что-то умерло от прежнего Сиако». Проводит рукой по глазам. Через открытую дверь видно, как ветер колышет эвкалипты, срывая листья и играя ими в воздухе. Сиако пожал плечами и сплюнул на пол. Клаудиа, подперев голову руками, зажмуривается. Сиако растирает подошвой плевок, перемешивая слюну с пылью. Так и сидят молча. Лишь изредка слышатся горестные вздохи женщины да постукивание подошвы Сиако по пыльному полу. Когда ему кажется, что жена несколько успокоилась, он спрашивает:

— Ну как, тебе лучше?

Не произнеся ни слова, она кивает головой.

— Мне надо идти,— говорит Сиако.

В дверях он останавливается нерешительно и повторяет:

— Успокойся. Ничего не случится, я тебе все вечером объясню. И не забудь, если заедет Куэто, передай ему то, что я тебе сказал.

Выйдя из дома, Сиако торопливо вскакивает на лошадь и, пришпорив ее, вылетает за ворота. Марипоса с лаем бросается за ним. Клаудиа встает и подходит к двери. Порывистый ветер срывает листья с эвкалиптов, смешивает их в воздухе с пылью и, повертев вокруг дома, бросает на дорогу. Женщина долго смотрит туда, куда ветер несет листья и где исчез в клубах пыли Сиако. Вернувшаяся Марипоса лижет ее босые ноги.

Если ты рисковал жизнью вместе с кем-то, то можешь говорить, что знаешь его хорошо. С одного взгляда понимаешь его. Тут не нужно никаких жестов, не надо прикладывать палец к губам, если требуется молчать. Когда мы приезжали на какой-нибудь хутор и нельзя было раскрывать, кто у нас командир, он просто смотрел на нас — и все. И мы знали, в чем дело, потому что если ты уже столько времени рядом с ним играешь жизнью, то с первого взгляда понимаешь, чего он от тебя хочет. И потом, у них, у командиров, и взгляд особенный. А слова иной раз только мешают. Он-то настоящий командир. И теперь ему тоже не надо было подавать мне знак рукой. Я и так, только посмотрев ему в глаза, сразу все понял. Почему у меня и вырвалось это «Нет!». Ну, потом я, конечно, притворился, что не узнал его, хотя и удивился здорово.

За столом женщины говорят о гороховой похлебке, которую им сварил на обед глухой кулинар.

— У него не только со слухом плохо, а и со вкусом тоже. Слезы, а не повар.

Когда входят мужчины, разговоры стихают, но все-таки кое-кто из женщин успевает пошутить:

— Ну, Мерседес, сейчас у тебя пищеварение остановится. Горох в горле застрянет.

— Глядите-ка, что это с ней?

— Боже мой, как бы обморок с ней не случился!

Аресио представляет бригаду Бруно:

— Это Мерседес — звеньевая. Одна из лучших наших работниц.

— Мы уже знакомы,— говорит Бруно, протягивая ей руку. Мерседес, покраснев, пожимает ее.

После того как Аресио представил директору всех обедающих, мужчины тоже усаживаются за стол. Бруно ест молча, не отрывая взгляда от алюминиевой миски: со стороны может показаться, что мысли его очень далеко отсюда. На самом же деле он внимательно прислушивается к разговорам. Он чувствует на себе пристальный взгляд, но поднимает голову только тогда, когда миска совершенно опустела. У противоположного конца длинного стола он видит пару зеленоватых глаз, которые, словно зачарованные, не мигая, смотрят на него. Встретившись с его взглядом, глаза смущенно уходят в сторону.

Бруно, Хорхе и Аресио поднимаются из-за стола и идут в контору.

— Слушайте, Аресио, надо поговорить с народом. Мы не можем больше мириться с прогулами,— говорит Бруно.— И в каждом случае нужно точно установить причины.

— Да уж говорили,— отвечает Аресио.— А причины какие? На своих огородах работают.

— Ну, с огородами мы разберемся. А с прогулами следует покончить теперь же! — решительно говорит Бруно.

— Надо потолковать со всеми рабочими и прежде всего постараться убедить людей, чтобы потом никто не мог сказать, что их мнения не выслушали и что мы допустили произвол. А сейчас поедем — посмотрим посадки.

Женщины с шутками направляются к питомнику. Подшучивают, конечно, над Мерседес.

— Нет, вы посмотрите, какая она перед ним тихоня, а придем в питомник, что с ней сделается?

— Да уж точно, при нем как ласковый ветерок, а сейчас как буря на нас налетит циклоном.

— А что вы думаете, она и искусать может того, кто плохо работает.

— Значит, так теперь и прозовем ее — Циклон...

Мерседес смущенно отбивается от шуток:

— Да ладно уж вам. Да ну хватит, что ли...

Меняются времена и меняют людей, и чем труднее годы, тем сильнее они нас меняют. Горячий когда-то был парень Педро Бульдоса. Все на лету схватывал. А когда подходили к нему с этими россказнями, он говорил: «Я верю только тому, что увижу своими глазами и руками пощупаю. И то не всему». А сколько он знал всего. Ученый был! Да, да, сеньор,— ученый. Его работа на бульдозере — это было только прикрытие, он сам нам рассказывал, когда заболел как-то. Я принес ему мараньоны [1], чтобы он, значит, остыл немножко. Он сам попросил чего-нибудь кислого — освежить себе внутри.

Вот в ту ночь, хотя вообще-то он был не очень разговорчивым, чего-то захотелось ему с нами поговорить, и он рассказал про свою работу на бульдозере и про то, как потом бросил этот бульдозер посреди дороги, повесив объявление: «Я ушел в партизаны». Один только раз это было, когда он так разговорился. И очень взволновал меня его рассказ. Даже жутко стало, какие отчаянные дела они творили! Прямо как в романе. Или в кино...

■

Ветер озорно треплет длинные волосы Нати, то забрасывая их за плечи, то обвивая вокруг лица. Мелкие завитки на висках бьются и дрожат, словно в испуге. Скатерть в белую и красную клетку надувается под ветром парусом. Нати снова смотрит на стаю као, и все думает, и все никак не может забыться; что-то тягостное гнетет все ее тело, превращая кровь в тяжелую ртуть. Она встает на цыпочки и поднимает обе руки, поправляя развешенное белье. Налетевший ветер высоко поднимает юбку и ласково щекочет ее полные, стройные ноги. Белье на веревке полощется и буйствует на свежем, утреннем ветру. С гор доносятся смутные, тревожащие запахи. Скатерть то взлетает вверх, то бессильно обвисает на веревке, а потом снова мощно и требовательно взмывает к небу. Нати чувствует, как в ней растет желание, от которого по телу проходит дрожь. «Никуда от этого не уйдешь»,— как будто объясняет она воздуху, горным запахам, пронзительно кричащим као. Женщина смотрит вверх и видит над собой небо, такое же, каким она видела его не раз, когда укрывалась, бывало, в папоротниках у реки. И као пролетали над ней, и кричали, и хлопали крыльями... «Не могу освободиться от этого. Не могу!» — как-будто оправдывая свои

[1] Кисло-сладкие плоды тропического дерева.

воспоминания, объясняет она кипящей крови и коже своей, по которой пробегает жаркий озноб. И нестерпимая сила тянет ее на землю. Босыми ногами чувствует она зовущее покалывание сухих стеблей и падает здесь же под веревкой на траву, широко разбросав руки и ноги. Открытыми, но невидящими глазами смотрит в небо и вспоминает, вспоминает... Вот она девчонка с черными испуганными глазенками. Она же хотела убежать тогда от Ла О, только боялась. Боялась темноты, и дождя, и лая собак. Да и некуда ей было бежать. Она даже не знала, живет ли еще ее тетка в поселке и вообще жива ли она. С тех пор как однажды под вечер ее привели и оставили в Ла Фарруке, никто больше не интересовался ею и никто не навещал... И вот теперь снова и снова слышится ей голос Ла О — никогда не забыть его одышки и приторно-ласковых слов: «Ну куда же ты уйдешь отсюда?» Беззубый, брызгающий слюной рот гнусавит ей на ухо: «Ты моя маленькая женщина. Для меня ты выросла. Если будешь послушной со мной — не пожалеешь»... Жирные руки старика хватают ее за плечи и тянут к себе...

Он думал об этом, как только ее оставили у него в услужении, точнее, продали за сто песо. С нетерпением считал месяцы, ожидая, когда девочка немножко подрастет. «Для меня ты росла, для радости моей»,— сказал он ей потом.

После той страшной первой ночи Алехандро Ла О стал с ней совсем, совсем другим: старался быть нежным и ласковым, всячески баловал ее. И то ли потому, что прежде Нати слова ласкового вообще никогда не слыхала, то ли потому, что в ней проснулась женщина, а может быть, от пережитого страха или просто в силу каких-то других необъяснимых причин, которые иногда руководят женщинами, она уступила его домоганиям и согласилась приходить к нему в спальню. Но в его отсутствие — когда он уезжал в Гавану — она жила прежней жизнью. Но вот однажды... Она вспоминает тот ручей — ярко-зеленую борозду посреди желтых пыльных холмов. Рабочие купали в нем лошадей. Как-то раз и Нати пошла туда. Потихоньку разделась в папоротниках, расплела косы и побежала к воде. Постояла на берегу, наблюдая, как глубокий ручей медленно нес свои воды среди кустарников и камней. Потрогала воду сначала рукой, потом ногой и вошла в ручей. Она испытывала настоящее наслаждение, чувствуя, как свежесть поднимается по ее ногам. Осторожно ступая по каменистому дну, Нати вошла поглубже, так, что вода поднялась ей почти до живота. Бронзовое тело ее отражалось в спокойном зелено-голубом потоке. Она шла все дальше и, когда вода достигла груди, окунулась. И это было словно очищение. Вынырнула и снова погрузилась с головой. Потом тихонько поплыла против течения, всем телом ощущая, как с нее сходит и пот, и стыд, и усталость. В этой чистой свежести она почувствовала себя совсем другой, обновленной. Легла на воду лицом вверх, и поток медленно и осторожно понес ее, а она смотрела на небо между переплетенными над ручьем ветвями, слышала крики као и тонкий писк комаров. Окунувшись в последний раз, вышла на берег. Отжала волосы и долго лежала на влажной земле. На ее обнаженном теле сверкали бесчисленные капли, причудливо раскрашивая бронзовую кожу радужными бликами. Вдруг она услышала шаги и, оглянувшись, увидела одного из рабочих Ла О — Сесара, который привел к ручью свою лошадь. Нати бросила в воду рядом с ним камень, и Сесар подошел к ней. Подошел и, увидев ее голую, очумело остановился. Он стоял растерянный и нерешительный. Они и слова не сказали друг другу, только его глаза спросили: «Да?» — а ее ответили: «Да». Вверху в синей глубине неба над ними кружили и тревожно кричали черные као... Као и теперь кричат. Нати ладонью стирает пот с лица и смотрит на скатерть в красную и белую клетку, которая трепещет и бьется по ветру между нею и небом, бессильно повисает на миг, а потом снова неудержимо рвется вверх.

Сесар спросил ее тогда:

— А кто был первый?

Всхлипнув от обиды, потому что Сесар с его бешеными поцелуями действительно стал для нее первым, она ответила:

— Ты.

Она помнит, какое лицо он сделал:

— Я?

— Да, ты!

— Не морочь голову-то. Ты же знаешь, что не я...

— Ты! Ты мой первый!

— С ума, что ли, сошла? Не думай, что я такой дурак. Говори, кто был?

— Алехандро Ла О.

— Старик? Как же он это?

Нати заплакала. Испугавшись, что их могут услышать, Сесар пробормотал: «Ну будет, перестань. Слышишь, перестань»,— вскочил на коня и ускакал. А она, распростертая среди папоротников, слушала, прижав ухо к земле, удаляющийся стук копыт. Потом встала и снова пошла к воде...

Той же ночью Нати убежала из Ла Фарруки в поселок. Тетка, оказалось, там давно уже не жила. «Уехала лет шесть назад»,— сказали ей. До вечера бродила Нати по поселку, а потом решила попросить чего-нибудь поесть в сельском кабачке «Лос Ботес»... Там и познакомилась с Клементе...

Рабочие сидят против них полукругом. Один тянет вверх руку и басит:

— Я хочу сказать.

Выходит высокий, крепкий мужчина с круглым лицом, поросшим редкой бородой. Смотрит на своих товарищей. Глаза его от вечной необходимости прищуриваться на солнце сделались узкими щелками, окруженными сетью морщин. Оторвавшись от группы, он теряется, топчется на месте и бессмысленно крутит в руках свою шляпу. Наконец решается:

— Меня зовут Педро Монтано. Я ни разу не прогуливал. Я не говорю, что работаю больше других, но за что берусь, делаю как следует. И против нормы не возражаю. Я прямо вам скажу — никогда я не жил так спокойно, как теперь. Только вот посмотрите,— он показывает на разорванные в коленях штаны,— рабочей рубахи совсем нет, а портки, сами видите, считай, что тоже нет. Я их получил полтора года назад, а тут, если работать как надо, и на полгода, не знаю, хватит ли. Опять же ботинки посмотрите... Я говорю не потому, что люблю жаловаться, только думаю, что если я работаю и выполняю, то имею право...

— А у других как с рабочей одеждой? — обращается к нему Бруно.

— За других не люблю говорить,— хлопает себя шляпой по коленке Монтано.

— Нет, давай уж говори, раз пришел.— Бруно внимательно всматривается в его выдубленное солнцем лицо, в упрямый прищур глаз.

— Ну что ж, говорить так говорить! Другие выменивают одежду на продукты со своих огородов. Я этим не занимаюсь, считаю, это не по-революционному. А по-революционному будет, когда об этих делах скажешь открыто.

И снова, как всегда в минуты волнения, у Бруно начинает пульсировать жилка на виске. Он поднимает мокрые от пота брови и обводит взглядом присутствующих. Рабочие переглядываются между собой, что-то обсуждают — до Бруно долетает только глухой гул.

— Правильно я говорю или нет? — спрашивает Монтано.

— Ты слушай,— кричит кто-то,— ты всех в одну кучу не мешай!

— Не все же так,— вторит ему другой.

— Правильно, не все,— соглашается Монтано.— Есть, кто и на работе получил одежду совсем недавно.

— Как так? — обращается Бруно к Аресио.

— Я не выдавал,— торопливо отвечает тот.

— Кто выдавал спецодежду? — спрашивает Бруно рабочих.

— Миле выдавал, вот кто! — спокойно отвечает Монтано.

— Ах, да,— подтверждает Аресио, нервно ломая пальцы.— Несколько месяцев назад, когда шел сбор семян, Миле прислал нам список рабочих, которых просил временно направить к нему — у него тогда горел план. Вот им он и выдал спецодежду.

— А как вы на это реагировали?

— А что я мог сделать, если он выдал?

— Я не про то! Разве у вас здесь нехватка рабочих рук не является острой проблемой? — сердито спрашивает Бруно.

— Я понимаю... Но я спросил Давида, и он разрешил.

— Ну, ладно. К этому мы тоже еще вернемся.

— Хочу еще вот что сказать,— перекрывая шум, говорит Монтано.— Я не связан с этими махинациями. И вы видите, что ни штанов, ни ботинок у меня нет. Только учтите, что те, кто получил спецовки, на это собрание не пришли и на работу не выходят — сидят на своих участках.

— Это правда, что тут идет обмен спецодежды на продукты, как сказал Монтано? — громко спрашивает у присутствующих Бруно.

— Истинная правда! — кричит какой-то старик, поднимаясь на цыпочки, чтобы Бруно его заметил.— Правда!— И, расталкивая соседей, выходит к столу.— У меня, понимаешь, не было обуви. И вот приезжает Куэто и говорит, что достанет мне ботинки, если я ему дам маланги [1]. Ну, я дал, и он, понимаешь, привез мне ботинки. А когда я дал ему еще несколько куриц—он привез мне и штаны Не новые, правда, но все-таки...

Шум среди присутствующих нарастает.

— Ну, хорошо, хорошо...— машет Бруно руками.— Давайте соблюдать тишину. Со спецодеждой мы разберемся. Я как раз затем и объезжаю бригады, чтобы познакомиться с трудностями и найти пути их решения. Постараемся организовать здесь все дело так, чтобы в пределах возможностей улучшить условия рабочих. Многое из того, что было, придется поломать. Пока мне не хотелось бы обещать вам ничего конкретного, я не чудотворец, вы понимаете, но заверяю вас, мы здесь много кое-чего переменим. Осуществить ряд перемен в лучшую сторону — в наших силах. Не в моих лично, не в силах Аресио—но в наших с вами общих силах. Жалко, что те, кто не является на работу, не слышат сейчас, что их ожидает. Но я вас заверяю, что вопрос со спецодеждой мы разрешим. Они же не получат ни одежды, ни обуви. А пока собрание наше окончено — и давайте работать. Мы тоже пойдем поработаем вместе с вами.

---

[1] Корнеплод.

— Вот это я понимаю, это ясно сказано,— слышится голос из толпы.
— Только чтобы не тянули с обещаниями да рассказами насчет обуви...
— Сделаем! — твердо говорит Бруно.

А в питомниках женщины все шутят над Мерседес. Она натягивает сомбреро на глаза, делая вид, что не сердится и что ее совершенно не интересуют подобные темы. Нагнувшись над рядами саженцев, поправляя и окапывая их, она притворяется, будто вообще не слышит разговор подруг. Но чуть ее сомбреро вспорхнет над головами женщин, словно птица, готовая запеть, кто-нибудь да крикнет:

— Ну-ка брызните там на нее водой, чтобы успокоилась немного да не выискивала глазами директора!

И снова смех рассыпается над питомником.

— Да не дразните вы ее, не видите, что ли, что горох у нее горлом пошел.

— Теперь-то она уж не посмеется над нами.

Это потому, что Мерседес раньше всякий раз шутила над подругами, когда они разговаривали на работе только о женихах да о любви. Даже издевалась над ними. И никто никогда не замечал, чтобы сама засмотрелась на кого-нибудь из здешних ребят. Подруги не раз спрашивали ее: «У тебя нет, что ли, этого, как у всех женщин?» Она только смеялась в ответ и посылала их к черту. «Мерседес, неужели ты никогда не любила?» или «Мерседес, скажи, нравится тебе кто-нибудь?» Девушка молча пожимала плечами. А когда ей уж очень досаждали вопросами, отвечала: «Мне нравится тот, кого я еще не видела и не знаю, какой он. Знаю только, что из всех знакомых на него никто не похож». Женщины недоверчиво посмеивались, а старая Роса всякий раз вертела пальцем возле виска: ты, мол нам, мозги-то не закручивай. И кто-нибудь из подруг обязательно поддразнивал: «Ты-то его уже знаешь, да он небось на тебя никакого внимания»...

— Вот поверьте, подружки, теперь Мерседес надоест нам своими вопросами о нем,— говорит одна из подруг.— «Кандида, как ты думаешь, когда он еще сюда приедет?» — подражает она голосу Мерседес.—Люсиа...

— Как ты думаешь, когда он еще сюда приедет? — хором подхватывают женщины.

— Элена...

— Как ты думаешь, когда он еще сюда приедет?

Теперь уже такие шутки не оставляют Мерседес равнодушной. Оторвавшись от работы, она со слезами на глазах смотрит на подруг, хочет что-то сказать, но побледневшие губы ее не слушаются. Прыгая через борозды, девушка убегает в общежитие. Обернувшись, со слезами в голосе говорит:

— Может быть, уже хватит дурачиться?

Женщины понимая, что напрасно обидели девушку, смущенно умолкают, виновато прячут глаза. А Роса укоризненно замечает:

— Ну что, довольны? Довели подругу до слез и рады. Нехорошо это...

Когда партизаны спустились с гор, у въезда в Лукас им встретился часовой — сидел с ружьем в будке. Они — стрелять, а он от них бегом по шоссе и тоже стреляет. Вдруг ни с того ни с сего на дорогу верхом выезжает Рондо. Ну, часовой с перепугу и пристрелил его. Тот самый Рондо, знаешь, который всегда говорил, что не хочет ввязываться ни в какие смуты — ему, мол, покой дороже всего. Вот так оно и бывает. Часовой-то сумел скрыться, а Рондо остался на месте.

На границе участков Ла О и Лас Десеадас раскинулась сосновая роща. Здесь собирают семена. Когда период их сбора кончается, в роще царят тишина и запустение. В середине деревья стоят очень густо, к краям — пореже. Сосны там высоченные, и, какой бы слабый ветерок ни подул, вершины сразу же заводят свою протяжную песню.

В самом глухом уголке этой рощи светлая в яблоках кобыла лениво щиплет голубые цветы, выглядывающие, словно кусочки неба, из сухой хвои. В нескольких шагах от нее лежит Сиако. Кое-где между верхушками сосен на землю проскальзывают лучики света и солнечными пятнами рябят землю. Сиако напряженно прислушивается, при каждом шорохе воровато озирается. Прошло уже несколько часов с тех пор, как он встретился с правленческим «газиком». Правда, ему, кажется, удалось уйти незамеченным: он резко пришпорил кобылу, рванул прямо через поле под гору и летел до тех пор, пока не укрылся в зарослях у реки. «Если они меня заметили, наверняка что-нибудь заподозрят»,— думает он, вынимая из кармана фляжку. Открыв ее, делает несколько глотков, после чего тщательно облизывает губы, чтобы ни одна капля не пропала.

Вдруг слышится шум приближающихся шагов. Схватив кобылу под уздцы, Сиако замирает на месте, внимательно вглядываясь между стволов туда, откуда слышны шаги.

— Сиако! Где ты, Сиако? — слышит он голос Куэто, а потом видит и его лицо, хотя его очень трудно различить на фоне сосновых стволов — оно такого же коричневого цвета и тоже испещрено морщинами и оспинами, будто из сосновой коры сделал его неумелый мастер тупым ножом.

— Тут я! — отзывается Сиако.— Ну и запоздал ты, однако. Не забыл хоть забрать то, что я оставил тебе дома?

— Забрал. И уже все сделал..

— Ну и как тебе?

— Что?

— Да то самое.

— Сила!

— Клаудиа как?

— А что?

— Когда я уезжал, она очень нервничала.

— Я ничего не заметил. Ты же знаешь, она меня не переваривает. Слова не сказала.

— Сегодня чуть не столкнулся нос к носу с «газиком». Еле смылся. Не хочу даже говорить с этим народом. Их проповеди не для меня.

— Как он доберется сюда?

— Это его дело. А наше — подготовить все как следует здесь.

— Боюсь, что плохо это для нас обернется.

— Как сами сделаем, так и обернется.

— Что-нибудь слышно оттуда?

— Пока ничего.

— Ну что, начнем?

— А ты думаешь, что здесь надежно?

— Сколько времени он тут пробудет?

— Недолго.

— Учти, что придется отсюда все убирать до того, как начнется сбор семян.

— Ну, до тех пор все будет кончено!

Они направляются к «джипу» Куэто. В задней части кузова лежит большой сверток, зашитый в брезент. Вдвоем они поднимают его и тащат в лес.

— Ты не думаешь, что его могут случайно найти?

— Нет, старик, мы притопчем как следует землю, а сверху засыплем хвоей — черта с два кто догадается.

— Пойду принесу кирку и лопату.

Сиако наклоняется над свертком, ощупывает его и аккуратно стряхивает сосновые иголки.

Этот Монтано очень на него похож, поэтому я и вспомнил. Везде можно встретить похожих людей, какого-нибудь Монтано, мысленно шутит Бруно.

— Каждый должен сохранять свои мешочки, потом подсчитаем их. И сажать на совесть, учтите — здесь агроном! — предупредил рабочих Бруно, показывая на Хорхе.

Рабочие быстро разбирают саженцы, вставляют их корнями в целлофановые мешочки, засыпают землей и зарывают в борозды. Пошел уже шестой час, а никто и не думал кончать. Работа спорилась. Остановились, когда уже стало темнеть.

— Никогда так здорово не работали,— заметил Аресио.

А Бруно посмотрел на него и хотел ответить: «И не стыдно тебе говорить это?»— но сдержался.

— Про спецовки не забудьте,— говорили рабочие, прощаясь.

Когда все разошлись, на площадке с Бруно и Хорхе остался только Аресио и снова стал жаловаться на трудности с транспортом. Бруно ответил, что все вопросы скоро найдут свое решение и что Аресио должен ждать его указаний.

— Как только закончим объезд всех участков, всем бригадирам будут разосланы четкие инструкции,— подвел он итог.

Была уже ночь, когда Бруно и Хорхе садились в машину.

■

Эту историю мне рассказывал Пипе. Говорит, что случилась она с одним его знакомым из Монте Гранде.

Было это под рождество. Днем тот резал поросят, а под вечер пошел в гости к одному родственнику. И вот на дороге, по которой, значит, он шел, видит впереди себя старуху, толстую-претолстую. Платье на ней замызганное и все в пестрых заплатках, ноги босые, а на голове желтый платок. Идет эта старуха вроде не торопясь, и он, значит, захотел ее догнать, чтобы поглядеть поближе — уж больно чудной показалась она ему: будто все пальцы у нее на руках были разного цвета. Но только, как он ни старался ее догнать, старуха все время оставалась на том же расстоянии от него, хотя шагу и не прибавляла. Он тогда припустил бегом. Ка-

жется, вот-вот догонит. Не тут-то было: старуха, как прежде, так на том расстоянии и осталась... Вот ведь как случается!

«Газик» пробирается между холмами. По сторонам постепенно начинают вырисовываться сосны. Скоро взойдет солнце. Над сухой травой белесыми полосами стелется туман.

— А вот там Ла О,— говорит Хорхе.

Но Бруно не слышит. Глядя куда-то вдаль рассеянным взглядом, он весь ушел в воспоминания. Закуривает.

Сосновая роща осталась позади, теперь лишь кое-где виднеются отдельные деревья. Между ними, будто связывая их, протянулись тонкие волокна тумана.

«...По дороге в Майами ей очень нравилось наблюдать в окошко, как самолет врезается в облака. И рассветы она очень любила. Однажды мы вдвоем пошли встречать рассвет на пляж. По дороге от отеля за нами увязался какой-то пес и тащился сзади до самого берега. Временами он почему-то останавливался и начинал лаять. И каждый раз она испуганно прижималась ко мне. Вся по-утреннему расслабленная и теплая. А ее губы чуть-чуть пахли вином и ментолом...

Жизнь будто разрублена надвое. Тогда неразлучные с ней, а теперь — несоединимые. И не узнаешь, даже если она умрет, и она ничего не узнает о тебе. А сколько мы говорили с ней, вместе заглядывая на всю жизнь вперед, до самой старости. Да, мечтать — это одно, но жизнь все делает по-своему. Теперь мы живем в двух разных мирах, идем разными дорогами, и вперед каждый из нас смотрит только своими глазами... Пожалуй, и не сразу узнали бы друг друга, если бы сейчас встретились...

А эта девчушка, Мерседес... Вот еще один мир. Сколько их может быть у человека? Мы сами их себе создаем и сами ломаем. И идем дальше, оставляя частицы себя в прошлом. Создаем чаще мечтами и словами, а разрушаем поступками: иногда простым хлопком двери или поворотом за угол. Потом приходит что-нибудь новое. Приходит и тоже уходит, растворяясь в призрачной дымке прошлого. Остаются только воспоминания и ты сам. И самого-то себя в прошлом ты временами можешь узнать только по чужим воспоминаниям — так мы меняемся с годами. Или по отдельным укоренившимся привычкам да по следам, которые на нас оставляет жизнь...»

Бруно просовывает руку под рубашку и поглаживает шрам. Ему приятно, когда его пальцы прикасаются к этой зарубке, оставленной жизнью на его теле.

«Все, что у нас с ней потом случилось,— тягостно. Тягостно, но не печально. На что она надеялась, когда спросила меня, что же я все-таки решил?..»

Солнце уже поднялось над горизонтом, зелень стала по-настоящему зеленой и блестящей под его косыми лучами. Трава, смоченная росой, кажется шелковисто-мягкой, а цветы напоминают глаза Мерседес, какими они остались у него в памяти. И новое утро рождает в нем новые смутные желания и надежды.

Сейчас они опять въехали в густой лес. Зрелые сосны высоко взметнули в небо свои зеленые вершины на стройных и мощных стволах. Лучи солнца лишь кое-где добираются сквозь кроны до земли. А вверху, в замысловатом переплетении ветвей, безостановочно снуют и пересвистываются птицы. И так отчаянно они мечутся от дерева к дереву, что кажется, словно на ветвях для всех уже не хватает места. От густых крон идет ровный и мощный гул.

— Сколько птиц! — восхищается Бруно.

— Это томегины. Они уничтожают вредных насекомых. Очень полезная птица,— объясняет Хорхе.— Благодаря им сохраняется экологическая стабильность. Одно время они здесь почти исчезли, но мы завезли большое количество из Майари.

На стволах некоторых наиболее крупных и крепких сосен видны кресты, нанесенные желтой краской.

— А это что за знаки? — интересуется Бруно.

— Чтобы собирать семена именно от этих экземпляров,— продолжает свою лекцию Хорхе.— Эта роща — лучшая на территории нашего хозяйства. Сосны естественной посадки. Остатки огромных девственных лесов, покрывавших когда-то эту зону. Раньше их вырубала для своих производственных нужд компания, владевшая здесь рудниками. Сейчас не срубается ни одно дерево. Мы их оберегаем на семена.

— А как же рудники обходятся без крепежного материала?

— Завозят из Кабо,— отвечает Хорхе и, показывая вперед, говорит: — Как выедем из этой рощи и поднимемся вот на ту гряду, начнутся земли Ла О.

На вершине гряды они останавливают машину и смотрят вдаль. Сквозь прозрачный утренний воздух отсюда видно море и несколько небольших суденышек невдалеке от берега. Они кажутся совсем малюсенькими, словно игрушечными.

— Вот там поселок,— показывает Хорхе,— а дальше, справа,— Байаха, но это уже за пределами нашего хозяйства.

Поселок с такого расстояния выглядит как на макете. Гряды холмов — по мере приближения к морю — становятся все более покатыми, словно кордильера, мощно возвышающаяся сзади, сползая к берегу, постепенно замирает. Голубовато-изумрудная лента реки причудливо вьется среди пологих холмов, резко контрастируя с пыльно-желтым однообразием остального пейзажа. Она похожа на огромную толстую змею,

притаившуюся между великанами-валунами. Остальные склоны холмов изрезаны каменистыми оврагами, где, видимо, даже трава не находит себе питания, потому что в них не видно ни единого зеленого пятнышка. Побережье тоже усеяно голыми камнями и выступающими из воды рифами.

— Это и есть Ла О,— говорит Хорхе.— Незавидное место.

— Почему?

— Здесь предусматриваются самые большие работы. Почти на четырех тысячах кабальерий [1]. Земли очень разные: от горно-тропических почв до почти абсолютно бесплодных участков. Кроме того, здесь были серьезные беспорядки. Это побережье использовалось контрреволюцией для нелегального выезда из страны. Последняя группа, перед тем как удрать, убила здесь бригадира.

— А почему местность называется Ла О? — спрашивает Бруно.— Очень странное название.

— По имени одного типа. Здесь все принадлежало ему,— отвечает Хорхе.

■

А какой он из себя, Педро Бульдоса? Ну, скажи вот, какой? Нет, ты говори! Что? Нечего сказать? Потому что враки распускаешь. «Смелый был». Ха! А сам его никогда не видел. Трепач ты, вот и все. А я видел. Он был невысокого роста, но плотный такой и крепкий. Ученый был парень. Ужас какой начитанный. А ходил очень быстро. Когда собрался уйти в горы, в партизаны, на бульдозере оставил объявление. Ты вот тоже все время об этом болтаешь. Языком треплешь, а ведь сам ничего не видел и не делал. Одни слова: может, кто-нибудь да поверит. А я сам видел это объявление и даже руками трогал. Правда, разговаривать с Бульдосой мне не пришлось, но издалека видел его не раз. Вот так-то. И не болтай зря!

По глазам видно, что Клаудиа очень расстроена. Сиако, ожидая неприятного разговора, залпом выпивает полстакана. Горько морщится и косится на жену. Клаудиа, закрыв лицо руками, начинает плакать. Он нехотя подходит к ней и кладет руку на плечо.

— Ну, за что ты заставляешь меня так страдать? — спрашивает она сквозь слезы.— Прожили с тобой столько лет, и всегда все было хорошо. Что же случилось теперь? Помнишь, как мы познакомились? Я все время вспоминаю, какой ты был тогда. Я ждала тебя за кустами, помнишь? Ну что случилось с тобой теперь?

— Да ничего не случилось...

— Ты так переменился. И раньше-то был не особенно ласков, а сейчас и вовсе стал...

Сиако проводит рукой по ее волосам и бормочет:

— Ну, ладно, успокойся. Не сердись.

— Иной раз ты обходишься со мной как с чужой,— говорит она,— а временами сам кажешься чужим.

— Придумываешь ты это, Клаудиа...

— Ты всегда был немножко скрытным, чего-то недоговаривал о себе, а теперь и вовсе. Ну скажи мне, что с тобой?

— Да ничего такого. Кажется тебе просто.

— Нет, не кажется. Я же вижу, как ты иногда на меня смотришь,— в глазах прямо ненависть.

— Да ладно, да успокойся ты. На, выпей вот воды.

— Нет, ты очень переменился, Сиако. Я вот все вспоминаю то время, когда еще только узнала тебя. Помнишь, как я ждала тебя за кустами? Ты возвращался с петушиных боев, чуть-чуть охрипший. А я ждала тебя и каждый раз приносила немножко рома, который потихоньку отливала у отца, и давала тебе его в кофейной чашке. И как ты брал меня с собой в город: там мы смотрели кино и весь вечер развлекались. Может быть, я становлюсь старухой? Ну скажи мне что-нибудь, Сиако!

Но Сиако молчит, только крепче сдавливает ее плечо. Лицо у Клаудии безнадежно-печальное. И она все говорит, говорит...

— Ты всегда был немножко странный, но раньше все-таки не такой. Помнишь, мы только построили этот дом, вечерами часто сидели вдвоем у порога или, взявшись за руки, шли прогуляться. Ты помнишь, Сиако? Как будто и не было того, что было. Все теперь по-другому. Ну скажи мне, Сиако. Скажи же хоть что-нибудь...

Гряды холмов. Голые скалы. Плоскогорья, покрытые пылью. Ни единой тени, кроме тени «газика», медленно ползущего в клубах пыли. Кое-где — пересохшие колодцы. Мостик через русло безводного ручья — и опять пыль, пыль, пыль.

---

[1] Мера площади, равна приблизительно 13,7 га.

— Вот так дела!..— задумчиво произносит Бруно.

— И главное, что многие этого еще не понимают,— отзывается Хорхе.

Земля раскалена, изуродована оврагами, трещинами, канавами, похожими на окопы. Изредка в тени валуна — жалкий кустик травы. Там и сям из земли торчат каменные глыбы. Пыльные вихри отвлекают Бруно от воспоминаний.

— И много народа уехало отсюда? — спрашивает он.

— Порядочно.

Редкие одинокие домики. Люди с печально-равнодушными глазами, дети, от одного вида которых бросает в дрожь. Убогие дощатые хижины, на крышах — слой пыли. Пыльные собаки с лаем бегут за машиной. Сухие кроны деревьев, похожие на корни.

— Эти жители, видимо, тоже самовольно селились на землях лесхоза,— замечает Бруно.

— Общее явление. Но здесь положение особенно серьезно. И никаких мер практически не принималось. Давид только говорил, что надо усилить среди населения политико-воспитательную работу...

— И усилили?

— Какое там усилили!

— Выселять их отсюда сейчас никак нельзя,— вслух размышляет Бруно,— хотя, с другой стороны, нельзя и согласиться с незаконным заселением земель. Черт знает что! И никому до этого не было дела!

Худосочные кустики сиротливо торчат из расщелин. Лишь у горизонта видны иссиня-зеленые вершины сосен. Выступы коренных пород: кварцитов, песчаников, глинистых сланцев — поверхностный слой уничтожен эрозией. Беспощадное солнце. Мелкой изморосью оседает поднятая машиной пыль. Разъедает глаза. На губах — привкус глины. Стерильно-безжизненная поверхность. Камни и редкие белесые травинки...

— Как, вы говорите звали того товарища, которого убили здесь? — спрашивает Бруно.

— Феликс Лопес. Замечательный был парень!

Земля цвета спелой соломы с плесневело-зеленоватыми прожилками трещин. Разрушающиеся скалы, перетираемые ветром в пыль. Кое-где начинают проглядывать бледно-зеленые пятна — сюда долетает с моря бриз. Справа, совсем уже близко, вьется густо заросшая долина, будто зеленая река среди однообразной пустыни, приятно ласкающая взгляд. Справа показывается большой деревянный дом.

— Это дом Алехандро Ла О,— поясняет Хорхе,— сейчас в нем живет лесничий. А рядом склад.

— И все это принадлежало одному человеку?

— Сукин сын был, а не человек.

Теперь они едут к морю. Оно уже совсем близко. Дорога виляет среди хаотического нагромождения каменных глыб. Они повсюду — плоские, заостренные, корявые, гладкие. Одни из них рассыпаются, израненные глубокими трещинами, другие высоко вздыбились над землей, словно застигнутые врасплох и засушенные солнцем остовы диковинных доисторических животных, третьи шагнули в море и возвышаются рядом с причудливыми изгибами коралловых рифов.

Вот оно, море! У берега подвижная зеленовато-бирюзовая полоса. Дальше целая гамма оттенков синевы, постепенно переходящей в спокойную бледно-опаловую ширь до самого горизонта. Над водой с криками носятся чайки. Планируют на широко расправленных крыльях, почти замирая над гребнями волн, потом двумя-тремя взмахами резко взлетают ввысь. Лазурь обрызгана золотистыми бликами. Солнца столько, что можно ослепнуть. Бруно и Хорхе смотрят на море. А сзади бесплодная пустыня обрывается вдалеке, наткнувшись на неподвижную темно-зеленую стену лесов.

«Мы должны показать всем, что такое революция!» — думает Бруно.

■

Говорят, много лет назад здесь сразу пропала целая семья. То есть не совсем семья, а шестеро сестер-старух. Все они были незамужние, и говорят даже, ни одна из них за всю жизнь не знала мужчины. Очень набожные были старушки и почти все время читали дома молитвы, а если выходили куда, то все с зонтиками. У одной, значит, зонтик был желтый, у другой — красный, у третьей — белый, у четвертой — розовый, у пятой — зеленый, а у шестой — оранжевый. А случилось с ними вот что. Как-то раз в пятницу на страстной неделе отправились старушки в церковь в Байаху, чтобы запастись освященной ветвью гуано. Они, видишь ли, не верили в то, что тут у нас каждому известно. Ну, например, не верили, что если в этот день искупаешься в реке до восхода солнца, то весь год не будет болеть голова, или что если до восхода солнца срежешь палку и на костре сожжешь ее, то на весь год защитишь себя от грома. Куда там! Совсем наоборот: старухи уверяли, что нельзя в страстную пятницу срезать палку, потому что из нее вытечет Христова кровь. И в то не верили, что если в этот день собрать свежий навоз и сжечь его, то дом твой не сгорит от молнии. Ни в какие эти приметы они не верили, верили только в освященное гуано и в молитвы.

Ну, так вот. Пошли они, значит, в ту святую пятницу в церковь, и тут вдруг поднялся такой сильный ветер — прямо ураган. Никогда прежде такого не было. Сосны, говорят, пополам сгибались: верхушками до земли дотрагивались, а эвкалипты ломались, как зубочистки. Наверно, ветер-то этот намеренно был послан, чтобы унести старушек на небо, потому что именно так оно и произошло. Подхватило ветром старушек за зонтики, и полетели они вверх гуськом, как и по земле ходили. Долетели, значит, до большого облака и скрылись в нем. А через какое-то время зонтики ихние упали на дорогу в том же порядке, какой у хозяек был заведен: сперва розовый, потом желтый, за ним зеленый, и под конец белый, оранжевый и красный. Говорят, что старушки нарочно бросили свои зонтики на землю, на тот случай, если еще кто-нибудь захочет улететь на небо. Очень они добрые были. Только никто не захотел брать этих зонтиков, даже дотрагиваться до них боялись. Сами посудите, кому охота ни с того ни с сего на небо отправляться? Так, говорят, и сгнили зонтики на дороге...

Обратно возвращались не горной дорогой, а через Байаху. Оттуда проехали в районный центр, чтобы принять участие в допросах Миле...

— Черт возьми! — возмущался по возвращении Бруно, рассказывая Серхио о Миле.— Нет, надо своими глазами видеть его лицо. Ведь знает, что попался, что по уши сидит в грязи, но как умеет притворяться! Если бы вот так встретить его на улице, можно было бы подумать, что это честный и порядочный человек, которого незаслуженно обидели. Все, что он говорит,— сплошной цинизм. Пытается изобразить из себя жертву. В глазах — благородное негодование. Вот уж поистине, по глазам — сирота, по делам — разбойник. Неудивительно, что он смог обмануть стольких людей.

— О Давиде ничего не рассказал? — спрашивает Серхио.

— Нет, а что такое?

Серхио доложил о вскрытых им злоупотреблениях. Бруно хмурится, на виске у него снова начинает биться жилка. Он вынимает записную книжку и, внимательно листая ее, что-то отыскивает. Забывшись, он беззвучно шевелит губами. Серхио ждет.

— Теперь-то я кое-что начинаю понимать,— произносит наконец Бруно.

— Что будем делать с ним? — спрашивает Серхио.

— Немедленно звони в ДОП, чтобы забирали и его в компанию к Миле. Чертова лиса!

Серхио рассказывает Бруно о том, что здесь произошло в его отсутствие. Тот слушает, делает пометки в записной книжке и устало щурит глаза. Потом коротко информирует Серхио о своей поездке. Серхио слушает внимательно, лишь изредка прерывая товарища удивленными восклицаниями: «Какое варварство!» или «Неужели это действительно могло быть?!» Потом Бруно переходит к своим планам. О них он говорит с довольной улыбкой. Его глаза из-под покрасневших от пыли и усталости век светятся задором и энтузиазмом. По отдельным пунктам Серхио высказывает сомнения, но Бруно легко разбивает его доводы, так что под конец они уже говорят о предстоящих делах как об их общих.

— Конечно, будет нелегко,— говорит Бруно.— Но это надо сделать. Не сразу, разумеется. Будем действовать с необходимой осторожностью... Но и с гвердостью!

— Да, вот еще что я забыл тебе сказать,— Серхио стукает себя ладонью по лбу.— Тут один рабочий разыскивал тебя. Со мной не захотел разговаривать. Говорит, что хотел бы видеть лично тебя.

— Негр? Высокий такой?

— Точно.

— А-а, Пабло! — догадывается Бруно.

— Знакомы, что ли? — с удивлением и любопытством спрашивает Серхио.

— Чем он здесь занимается? — вопросом отвечает Бруно.

— Работает, кажется, в механической мастерской.

— Пабло!..— задумчиво повторяет Бруно, словно уходя в воспоминания.

— Позвать его?

— Нет, как-нибудь потом. Сейчас я продиктую тебе нашу первую инструкцию. Изложи ее, как полагается, и разошли по всем бригадам. Есть какая-нибудь подборка прежних указаний?

— Что ты? Ничего похожего.

— Тогда начинаем наше наступление. Инструкция номер один...

(«Я хорошо помню, как он начал диктовать мне свою первую инструкцию. Лицо его помню. Не знаю, почему оно мне врезалось в память именно таким, каким было в тот день. Было в нем что-то торжественное в те минуты. И еще раз я видел у него такое лицо — это когда потом мы об-

суждали «микропланы». Он диктовал свою первую инструкцию вдохновенно и приподнято. Не помню точно, то ли в его лице сначала я заметил эту приподнятость, то ли голос его показался мне необычным. Кажется, все-таки голос, когда он отчеканил: «Тогда начинаем наше наступление. Инструкция номер один».

«Простите, товарищи, может быть, я не так говорю»,— скажет Серхио годы спустя толпе людей, которые придут на то место в лесу, к той самой сосне...)

Бруно строг и серьезен, чуть бледнее обычного. Некоторое время сидит задумавшись, потом встает и торжественно начинает:

— «Пункт первый. С момента подписания настоящей инструкции бригаду Ла О и соответственно входящие в ее зону земли именовать бригадой имени Феликса Лопеса.

Второй. Выпас домашнего скота в лесах запрещается повсеместно. Прежде всего это относится к плантациям молодых посадок. Если такие действия виновный будет объяснять отсутствием у него веревки для привязи, скот у него забирается и содержится в хозяйстве бригады до решения вопроса о кормах.

Третий. Охота запрещается на всей территории государственного лесоводческого хозяйства.

Четвертый. Запрещается частная торговля скотом и продуктами питания. Виновные в спекуляции указанными продуктами будут передаваться в руки властей.

Пятый. Все бригадиры в семидневный срок обязаны представить правлению список всего, в чем нуждаются их бригады, а именно: спецодежды и обуви, оборудования, снаряжения, инструментов и так далее.

Шестой. Все бригадиры еженедельно направляют правлению отчеты о проделанной работе и о количестве участвовавших в ней людей.

Пункты первый, второй, третий и четвертый объявить на общих собраниях с участием всех рабочих и лиц, проживающих в зоне бригады».

— Ну, как тебе кажется? — спрашивает Бруно, закончив диктовать. Серхио одобрительно улыбается.— Тогда отредактируй хорошенько и как можно быстрее отправь в бригады. И еще вот что — сделай себе пометку: нужно будет обратиться в Академию наук за помощью, чтобы она провела работы по изучению фауны территории нашего хозяйства и рекомендовала нам необходимые меры по ее сохранению. А товарищей из университета попросим провести здесь социологические исследования. Как ты думаешь, надо?

Серхио опять только улыбается.

— А вот теперь зови Пабло...

Сосны, сосны, куда ни глянь — кругом сосны. А как жалобно стонут по ночам, словно люди. Не люблю я ходить ночью на хутор Медиа Луна. Иду, потому что надо идти, но прямо скажу — не нравится мне эта дорога. Дело в том, что повидал я на ней немало мертвого народа. И воронье глумилось над телами добрых людей. Раз как-то свернул я, значит, на эту дорогу, гляжу — стервятник клюет лицо сына Фермина. Заметил меня — полетел, а у самого из клюва свисает человечий глаз. Полковник Вешатель любил выбрасывать трупы на эту дорогу. Ему, видишь ли, наоборот, нравилась дорога на Медиа Луна. А я не люблю, даже теперь, когда и Полковника-то давно нет в живых.

Клементе приходит с работы поздно вечером. Скатерть в белую и красную клетку, расстеленная на столе, отдыхает от своих дневных обязанностей. Молча Клементе кладет на нее хлеб, ставит стакан с водой и дымящиеся тарелки. Поев, углом скатерти вытирает рот.

— Теперь все здесь будет по-новому,— начинает он.

Нати сидит напротив и, делая вид, что слушает мужа, вспоминает, как они познакомились в кабачке «Лос Ботес»... К тому времени она проработала там уже достаточно, но привыкнуть к новой работе так и не могла. Неприятности начались с первого вечера.

...Ужин уже окончился, прислуга снимала скатерти со столов, наступило время вечерних попоек. Кроме Нати в кабачке работало еще несколько женщин, совершенно истрепанных бессонными ночами и пьянками. Появление «новенькой» в «Лос Ботес» вызвало сенсацию среди клиентов, а потом взбаламутило и весь поселок. В первый же вечер пьяные мужчины устроили в кабаке настоящий скандал из-за нее. Они бесцеремонно хватали ее за талию, за руки и каждый тянул к себе. Она сказала всем сразу, что не желает идти ни с кем. В ответ любвеобильные клиенты разломали в кабаке проигрыватель, обстреляли пустыми бутылками стойку, за которой успела спрятаться

Нати, а заодно разбили и витрину с напитками. Тут вмешался хромой Кундо — хозяин заведения. Он ловко перекрыл металлические двери, вытолкнув на улицу других служанок, а Нати «спас» в подсобном помещении, где себе в награду и овладел ею. Но, вспомнив о нанесенном ему ущербе, жестоко избил ее завернутой в полотенце вешалкой. Бил по животу, по груди, по спине, стараясь не оставлять заметных следов.

— Ты не должна вести себя так с клиентами,— поучал он,— ты здесь для того, чтобы угождать им за столом... и после. А если пристают сразу несколько человек, смотри на меня, я тебе укажу, с кем надо. И не вздумай еще раз разыгрывать из себя дурочку, понятно?

На следующий вечер, пожалуй, все мужское население Байахи побывало в «Лос Ботес», чтобы посмотреть на новую служанку, на ее роскошные бедра и вызывающие формы, так соблазнительно колыхающиеся при каждом движении. Но восторг посетителей принес ей ненависть остальных женщин, работавших в кабаке. А дня через три она и сама почувствовала, как ее тяготят новые обязанности. Здесь все было иначе, чем при ее жизни в Ла Фарруке. Там, лежа среди папоротников в ожидании дружка, она чувствовала себя всемогущей. Он смущенно подходил к ней, робкий, почти испуганный. И она оставалась с ним, если сама этого хотела...

— Новый директор ясно сказал...— продолжает свой рассказ Клементе.

— О чем?

— Я же тебе только что объяснил — о спецодежде.

— Ах, ты про это...

Нати суетливо поднимается и разливает кофе. Клементе достает из нагрудного кармана рубашки, висящей на стуле, большую сигару и, закуривая ее, внимательно смотрит на жену.

«...Клементе проник мне в душу через глаза. Он так застенчиво посмотрел тогда на меня, и этот взгляд остался во мне. Не статью он покорил меня, не лицом, а глазами. В «Лос Ботес» все разглядывали меня, будто приказывали: «Ну, пошли, что ли!» А когда вошел Клементе и сел за крайний столик, я сразу заметила, что взгляд у него совсем не такой, как у других. Он смотрел так, словно спрашивал: «Могу я надеяться?» Я бегала с подносом между столиками и всюду вокруг видела нахальные и требовательные глаза, а тут вдруг еще спиной почувствовала совсем другой взгляд — мягкий и ласковый. Это смотрел на меня Клементе. Я тут же обернулась и подошла к нему, хотя он еще и не успел или не осмелился позвать меня.

— Что вы хотели?

— Мог бы я поужинать?

— Ужин у нас уже кончился, сейчас подаются только напитки, но я пойду посмотрю, не осталось ли чего на кухне.

Через несколько минут я принесла ему картофельную запеканку с яйцом.

— Повар уже ушел. Я тут сама кое-что приготовила. Больше на кухне ничего не было.— И вдруг неожиданно для самой себя я сказала: — Хочешь, я поужинаю с тобой?

Клементе кивнул головой, и я села за его столик. Хромой Кундо бросал на меня из-за стойки сердитые взгляды. Но я не обращала на них внимания — я чувствовала ласку, льющуюся из глаз Клементе... А сейчас, через двенадцать лет, я так же сижу рядом с ним, слушаю, вспоминаю и смотрю в его глаза, но они меня больше не ласкают. Не раздражают пока, но уже и не ласкают!»

— Новый директор наведет тут порядок,— говорит Клементе.— Насчет спецовок твердо обещал. И сказал так, что сразу видно — слов на ветер не бросает. А тем, кто не хочет работать, а занимается спекуляцией, придется туго. Сказал, что против них будут приняты меры.

— Да?..

— Твердо сказал...

— А какие меры? — вдруг заинтересовалась Нати.

Клементе пожимает плечами...

«...Хромой Кундо стал смотреть на меня с таким бешенством, что я даже испугалась. Клементе заметил это.

— Нати! — крикнул хромой.— Слышишь, Нати!

Я пошла к стойке. Клементе продолжал смотреть на меня и видел, как Кундо, разговаривая со мной, схватил меня за запястье, но я вырвалась и снова подбежала к столу Клементе.

— Что с тобой? — спросил он.

— Ничего.

— Как это ничего, если ты вся дрожишь?

— Он не хочет, чтобы я тут сидела с тобой. Когда ты уйдешь, он еще изобьет меня.

Я, наверно, очень плохо выглядела, потому что Клементе взял мои руки в свои — руки у него были твердые и холодные — и спросил:

— А ты хочешь остаться со мной?

— Значит, хочу, если сижу здесь.

— Раз так, то заберу, пожалуй, тебя с собой.

Я хотела ответить, что боюсь, но потом одумалась, закусила губу и, опустив голову, промолчала.

— Пойдешь, что ли?

— Я бы пошла, только он убьет меня.

— Ну, так уж и убьет.

— Не веришь? Всыплет по первое число. Душу выбьет своими сапожищами. И еще старик меня будет разыскивать.

— Отец?

— Да нет, это я так...— И тут я расплакалась.

— Будет тебе, перестань... Только, понимаешь, какое дело, вести-то мне тебя некуда.

— Я бы куда хочешь пошла. Лучше уж на улице остаться. Если теперь ты бросишь меня здесь, он озвереет. Одной мне от него не спастись. С тобой-то он, может, побоится связываться.

— Понимаешь, дело-то какое, я на шахте работал, да вот уволили. Теперь пробираюсь в горы, думаю на выжиге угля подработать...

— Возьми меня с собой.

— Да не для женщин эта работа, только мешать будешь.

— Не помешаю, все, что скажешь, буду делать наравне со всеми.

— Опять же не один я иду — племянник со мной.

— Ну и что? Варить вам буду, за кострищем присматривать.

Тогда Клементе, ни слова больше не говоря, встал и бросил на стол деньги. Правую руку положил на рукоятку своего мачете, а левой крепко взял меня за локоть. Посмотрел решительно на хромого Кундо, который, едва сдерживая бешенство, наблюдал за нами из-за стойки, пока мы шли к выходу. Клементе тоже взгляда с хромого не спускал. И тот не шелохнулся...»

— Сегодня я здорово устал. Новый директор работал вместе с нами. Кончили, когда уже темнеть стало,— рассказывает Клементе.— Пойду спать.

«Если бы я узнала тогда Сиако, а не Клементе»,— думает Нати, снимая со стола скатерть в красную и белую клетку и аккуратно складывая ее.

Точно. Он так и говорит, что собака зарезала кинжалом человека. Жил тут, понимаешь, один мужик, и такой жадный был до денег — страсть. Да денег-то у него не было. У нас здесь многие с ума по деньгам сходят. Есть, конечно, и такие, кто говорит, что за хорошую женщину не жалко двадцать быков отдать, но он был не из них. За деньги, считал он, можно купить и двадцать быков, и женщин со всем, что там у них есть. Рассказывают, что он только и думал о кладах, о зарытом золоте да о горшках с драгоценностями. Теперь-то он уже помер, но незадолго до смерти ни с того ни с сего вдруг стал чураться этого дела, как черт ладана. Фелипе его звали. А оказывается, вот что с ним случилось. Разузнал он о какой-то могиле на кладбище, где зарыт был клад. Один старик, видишь ли, перед смертью рассказывал об этом своему другу, а от того узнал и Фелипе. И еще, значит, покойник — перед смертью, понятно,— предупреждал, что за кладом надо идти вдвоем, а потом уж должен остаться только один. Поэтому друг-то его и говорит, значит, что я, дескать, Фелипе, с тобой, сам понимаешь, не пойду, но есть у меня такая мысль. Если ты возьмешь с собой человека, то тебе его придется убить, чтобы остаться одному. Только ведь покойник не сказал, что должны идти два человека, а просто «вдвоем». Ты, значит, можешь взять с собой собаку и идти с ней вдвоем. Откопаешь клад, а собаку убьешь. Фелипе согласился. Ну, приятелю, конечно, тоже интересно посмотреть, как Фелипе будет клад откапывать. Он, значит, стал за ним подглядывать. И вот видит: приходит Фелипе с собакой на кладбище и начинает ворошить могилу. Раскопал, клад вытащил и вынимает ножик, чтобы собаку-то убить. Только тут она сама на него как прыгнет — и хвать за руку, ну, нож-то у него и выпал. А собака, значит, берет нож в пасть и давай мужика шпынять, этого Фелипе то есть. Прыгает вокруг него и бьет, и бьет. До тех пор била, пока не свалила его в яму. Говорят, что собака тут сразу сделалась из черной вся белая. Потом выплюнула она, значит, ножик, схватила клад в зубы и ходу с кладбища. С этих самых пор, говорят, Фелипе и слышать больше не хотел про клады.

А жил будто бы этот Фелипе тут, на склоне Монте Гранде...

Глубокая ночь лежит на земле. Небо закутано облаками, только кое-где их рваные края серебрятся лунным светом. Сиако и Куэто молча продвигаются от дерева к дереву. Иногда останавливаются, прячась за стволами, всматриваются, прислушиваются и снова зигзагами скользят вперед. Пробираясь сквозь заросли кустарника, вздрагивают от каждого треска, затаив дыхание гадают: то ли от их шагов трещат ветки, то ли еще кто притаился рядом. Под конец идут уже совсем тихо, наклонив голову за кустами, осто-

рожно раздвигают ветви. Вот и последнее дерево, низко склонившее ветви к воде. Сквозь листья чуть различим поблескивающий в черной воде буек, вокруг которого от невидимых волн то вскипает, то исчезает светлый пенный ореол. Сиако снимает ботинки, заворачивает штанины выше колен и входит в воду. Наклоняется и что-то ищет. Ничего не найдя, возвращается на берег.

— Вчера не было,— говорит он.

— А насчет сегодня ты точно уверен? — спрашивает его Куэто.

— Должны быть точно сегодня.

— Опоздают небось.

— Откуда же мне знать. Это зависит от многих причин,— говорит Сиако.

Оба присаживаются на камни возле развесистого дерева, сквозь ветви которого виден буй. Куэто напряженно всматривается в темноту, пытаясь различить горизонт, но видит — и то лишь в короткие мгновенья, когда вдруг сквозь тучи просочится жидкий лунный свет,— белый гребень пены у отмели метрах в пятидесяти от берега.

— Как ты думаешь, они уже знают? — спрашивает он.

— О чем?

— Да вот о переменах здесь у нас.

— Как же они узнают?

— Ну, им там небось все известно.

— Что это тебе, смена министров, что ли?

— Курить как хочется,— вдруг вздыхает Куэто.

— Нельзя,— отрезает Сиако.

— Всегда, когда нельзя, мне сильнее всего хочется курить.

Сиако вытаскивает флягу, открывает ее и протягивает Куэто.

— Не буду,— говорит тот.— В сон клонит. Если бы кофе — другое дело.

Сиако подносит горлышко ко рту, запрокидывает голову и, судорожно двигая кадыком, пьет. Морщится, вытирает рот рукавом и поясняет:

— Вода в море очень холодная.

— Слушай, ты надежное место подобрал? — спрашивает Куэто.

— Будь спокоен.

— Время вот только неудачное.

— Это да.

И опять оба всматриваются в невидимый горизонт. Напрягая зрение, долго сидят молча. И вдруг едва различимую белую линию пены у отмели пересекает что-то черное.

— Смотри! — вздрагивает Куэто, который уже несколько минут вглядывается в смутное черное пятно там, где должен быть горизонт.

Оба бросаются на землю и тихо лежат на прибрежных камнях, прижавшись друг к другу. Что-то, покачиваясь на волнах, приближается к бую. Выглянувшая на миг луна вырывает из темноты три человеческих силуэта в резиновой лодке.

— Трое,— шепчет Куэто, сжимая своей холодной рукой плечо Сиако.

— Тсс-с...

— Рене!.. Рене!..— доносится до них короткий, едва слышный зов. Куэто дергается от нетерпения, и теперь уже Сиако крепко сжимает ему плечо.

— Рене... Рене! — более ясно произносит незнакомый голос. И опять слышен только плеск воды по рифам. Лодка, кажется, начинает удаляться. Вот она уже отплыла на несколько метров, но голос еще можно различить:

— Рене... Рене...

Сиако встает на колени и негромко, но четко отвечает:

— Педро Венадо!

Куэто, притаившись за скалой, видит, как три винтовочных ствола нацелились из лодки в ту точку, откуда Сиако подал голос.

— Педро Венадо... Педро Венадо! — чуть громче повторяет Сиако.

В едва ощутимом свете луны три фигуры в лодке похожи на призраки. Двое прыгают в воду и приближаются к Сиако, третий ведет лодку к берегу. Куэто тоже выходит из своего укрытия. Увидев его, прибывшие резко переводят свои винтовки на него.

— Армандо! — узнает Сиако.

Один из троих, самый высокий, кладет руку на плечо Сиако и спрашивает:

— Не слышал нас, что ли?

— Слышал,— отвечает тот.

— Почему же не отвечал? Думаешь, это удовольствие — подойти к самому берегу и ждать, что каждую секунду может взвиться ракета или вспыхнуть прожектор! Ты это учти! И трусость свою прибереги для других случаев.

Лицо Сиако перекашивается в злой гримасе, Куэто стоит рядом и от пережитого волнения глупо улыбается.

— А вы тоже не слышали? — обращается к нему высокий.

— Я, понимаете... я...

— Да, да, вы!

— Слышал, только...

— Что только? За шкуру свою дрожите! Если взялся за такое дело, надо иметь мужество. Понял?

Даже в темноте заметно, как испуганно вытянулось лицо Куэто.

Двое других прибывших быстро разгрузили лодку, сложив под деревом несколько брезентовых сумок и металлический ящик. После этого выпустили из лодки воздух.

— Все трое остаетесь? — спрашивает Сиако.

— Пока трое. Но я и еще один должны срочно возвратиться. Может быть, даже сегодня.

— Сегодня уже невозможно,— говорит Сиако.

— А завтра?

— Посмотрим.

— Нет, не посмотрим, а надо! В чем дело?

— Мне передали, что прибудет один.

— Сказали один, а приехали трое,— резко перебивает высокий.— И приехали не прятаться, а дело делать! Понял?

— Понял, только, видишь ли...

— Ладно. А сейчас лучше перейти куда-нибудь в более безопасное место! Приготовил?

— Да.

— О'кей.

Один из незнакомцев входит в воду и вытаскивает буй.

— Пошли! — командует высокий.

Все пятеро быстро входят в лес. Шагают, спугивая с земли тучи гудящих москитов. Чтобы не сбиться в темноте с пути и не сделать неверного шага, держатся один за другого — Сиако впереди. Заросли так густы, что потеряться в них ничего не стоит, а кричать опасно. Мокрая обувь путников скользит, постоянно цепляется за переплетения корней, не падают они только потому, что крепко держат друг друга за руки. Каждый несет свою долю клади. Тяжелый груз, темнота и буйство кустарника до предела затрудняют движение. Чем дальше они углубляются в лес, тем удушливее становится густой влажный воздух, наполненный запахом мускуса, мокрого дерева, плесени и прелой листвы. Куэто то и дело запускает свободную руку в карман, где лежат сигареты,— знает, что курить нельзя, но пальцы от неопреодолимого желания сами вертят и мнут пачку. Вдруг он чувствует, как чья-то рука ткнулась ему в живот.

— Жевательная резинка,— говорит сосед и передает Куэто небольшой пакетик.— Далеко еще?

— Место, кажется, неплохое,— доносится из темноты голос высокого.

— Теперь уже рядом,— отвечает Куэто.

Упругие ветви бьют по лицу, по груди, острые сучья рвут одежду. Люди идут, как в замедленной съемке, плавно поднимая и опуская ноги. Ветер, долетающий сюда вместе с шумом прибоя от далекого уже моря, гудит в верхушках деревьев. В эти звуки вплетается тонкий звон москитов и потрескивание ломаемых ветвей, создавая однообразную и жуткую мелодию ночи.

— Завтра поведешь нас обратно,— говорит высокий.— Во что бы то ни стало.

— Здесь,— останавливается Сиако.

Среди деревьев виднеется что-то вроде шалаша: на четырех вбитых в землю рогатинах сверху укреплена крыша из лиан и ветвей.

Куэто натужно кашляет и платком вытирает лицо. Щеки у него горят, он проводит по лицу рукой — нет ли крови. Приехавшие переодеваются, двое из них начинают закапывать сумки, Куэто подходит к ним.

— Когда завтра придешь? — спрашивает высокий у Сиако.

— Понимаешь, это не так просто, тут много перемен.

— Что такое?

Сиако садится на землю и ощупывает исцарапанное лицо. Высокий подсаживается к нему на корточках. Глухим, хриплым голосом Сиако что-то говорит ему, и чем дальше идет его рассказ, тем чаще собеседник прерывает его тревожными вопросами. Временами он кажется ошеломленным.

— То, что он мне рассказал, может изменить все наши планы,— обращается высокий к одному из товарищей.— Слышишь, Роби, надо быстро передать сообщение. Тут черт те что происходит.

Развращенный человек был Алисио Артеага. Не такой уж, понимаешь, плохой, но вконец распущенный. Дом его здесь сторожил один ублюдок — Томасито звали. Так, полумулат. Алисио потом увез его с собой в Майами, когда бежал от революции. Я тоже одно время работал в том доме, да куда там, не по мне было то, что там творилось. Хозяйство не интересовало Алисио, наезжал он туда редко, и то не по делу, а совсем за другим — для гулянок. Привозил, значит, своих друзей и подружек и более двух дней не оставался тут. Но что в это время у них творилось — ужас! Как-то раз Томасито попросил меня помочь ему. Ну, я и зашел. Поверите, прямо с ума можно сойти, что там делалось. Гляжу — голые женщины. Трое их было, и все — в чем мать родила, только чулки черные надеты. Еще молодую

свинью в том доме держали. Томасито брил ее наголо, а перед тем, как приехать гостям, мыл, духами душил и все такое. Ленточку розовую на голову повязывал и выпускал ее в зал вместе с черным кабаном, тоже обритым, вымытым и надушенным. А гости с собой собак привозили. Их тоже — собак-то, значит,— духами брызгали. И все вместе -- и люди, и животные — такое там вытворяли! Дом изнутри был очень красиво отделан. В зале шикарный бар, а посредине громадная круглая кровать. И везде зеркала, даже на потолке зеркала были — вот убей, не вру. Как-то у них по пьянке загорелись шторы на окнах в зале. Да, да! Хотя дом и стоял на отшибе в горах, а на окнах все равно были шторы. И лампочек множество. Специально держали две станции на нефти — для электричества. Мы, кто тут жил поблизости, просили, чтобы хозяин разрешил протянуть провод к нашим домам — хоть два-три вечера в месяц, когда он приезжает, тоже посидеть со светом. Не разрешил! В этом деле, верно, нехороший был человек Алисио. А так ничего. Ну, так вот, как-то раз, говорю, загорелись у них шторы. Я в ту пору помогал Томасито: надо было резать поросят, кур и прочее. А тут как раз и загорелось, и мы, конечно, бросились тушить. Боже праведный! Они там голые все и прямо как одурелые какие-то. До того не в себе были, что стали огонь ромом заливать. Прямо ужас, какой испорченный человек был этот Алисио Артеага, но все-таки не хуже других. Что правда, то правда...

Остатки ночи темными полосами еще лежат на небе, постоянно теснимые к горизонту розоватым светом утра, растекающимся из-за кордильеры. Бруно задумчиво смотрит из окна на горы, за которыми пока что прячется солнце. Услышав шаги, оборачивается и видит Пабло.

— Вот так чудо — встретить тебя здесь! — кричит он, поднимаясь и крепко обнимая вошедшего.— Знаешь, я заметил тебя еще тогда, когда приехал, только подумал, что не надо сразу показывать вида.

— Конечно не надо было,— перебивает Пабло.— Я тоже тебя сразу узнал.

Несколько мгновений они разглядывают друг друга, как старые друзья после долгой разлуки.

— А я думал, что ты в Гаване,— говорит Бруно, еще вглядываясь в лицо Пабло.— Последний раз мы виделись, по-моему, в Манагуа. Что у тебя произошло?

— Да ничего. Уволился, женился и приехал сюда, я ведь родом-то отсюда.

— И давно здесь? — спрашивает Бруно, жестом приглашая Пабло садиться.

— Да нет, года еще нет,— говорит Пабло.— Но представляешь, как я удивился, когда увидел тебя здесь! И еще больше, когда узнал, что ты — наш новый директор. Ведь ты сказал тогда в Манагуа, что будешь работать в министерстве внешней торговли.

— Я и работал там в договорном управлении,— рассказывает Бруно.— А теперь поручили это хозяйство. Посвятили меня в трудности. Да, вот после объезда бригад вижу, что трудностей-то здесь гораздо больше, чем мне говорили и чем даже я мог предполагать. Ты будешь очень нужен мне здесь, Пабло! Как время-то летит, а? И как мы изменились!

— Это только снаружи, капитан, внутри я все тот же.

— Нет, внутри тоже,— говорит Бруно и устало прикрывает глаза.

Совершенно отчетливо он видит как разглядывал себя в зеркале, возвратившись тогда в свой дом... Лауры уже не было, и дом без нее казался пустынным и чужим. И сам себе он тоже казался чужим: изжелта-бледное лицо, какие-то странные уши торчали из-под гривы давно не стриженных волос, огрубевшая кожа, жидкая бородка. Он снял заскорузлую от пота, грязи и крови рубашку и внимательно осмотрел глубокий шрам на плече. Будто и сейчас он еще стоит у того зеркала в ванной, впервые за столько месяцев вновь увидев себя. Он уже тогда почувствовал, что стал другим не только снаружи, но и внутри...

Бруно на миг открывает глаза и видит лицо Пабло, увы, тоже сильно изменившееся. В памяти проносятся обрывки из их жизни в горах, та жуткая ночь в пещере Сан Ласаро, уход через луга, их новый лагерь. И опять мысли о Лауре. Он вернулся, а ее уже нет. Дом пуст, хотя в нем и живет его сестра. Но никому не заполнить этой пустоты...

— Ты мне будешь очень нужен здесь, Пабло!

— Приказывайте, капитан! — по-военному отвечает тот.

Бруно кладет на плечо ему руку и говорит:

— Завтра я еду в Гавану. Сейчас пойдем поговорим с Серхио, он остается тут за меня. А ты завтра поедешь с Хорхе, поможешь ему провести собрания в бригадах. Внимательно присматривайся ко всему, потом доложишь мне. Понял?

— Да, капитан.

— И не называй меня капитаном.

— Вы для меня навсегда останетесь капитаном, а я — вашим сержантом.

— Ладно, но зови меня все-таки Бруно.

— Тогда уж лучше директором

— Может быть, и так,— соглашается Бруно.— Но странно все-таки звучит — директор. Правда?

Оба улыбаются.

— И воевать здесь нам придется не легче, чем тогда,— уже серьезным тоном произносит Бруно.— Ты знаешь, я собираюсь привезти сюда из Гаваны еще и Кондумио с Луисом.

— Не может быть! — восторженно кричит Пабло.— Ну, тогда наведем порядок!

В эти затерянные среди леса домики вечерами сама по себе приходит тоска. Потемки еще больше сужают и без того маленькие комнаты. Клаудиа потерянно бродит из угла в угол. Ее узкое костлявое лицо освещается лишь хмурым блеском глаз. Из леса доносятся струи холодного воздуха и бесконечный заунывный гул. Тень женщины бестолково мечется по стенам, по потолку, ломаясь на изгибах черепицы. Клаудиа шагает из угла в угол, словно плененная птица, всюду натыкающаяся на неумолимые прутья клетки. Разобранная постель пуста. Посмотрев с тоской на кровать, подходит к двери. «Сиако опять задерживается». Смотрит на низкие облака, луну, окруженную белым туманным ореолом. Где-то далеко-далеко беззвучно вспыхивают молнии, выхватывая из тьмы вершины гор, и тут же гаснут. Временами налетают порывы ветра, и сосны жалобно завывают. Марипоса, беспокойно суетящаяся у ее ног, тоже начинает подвывать и лаять на облака, на далекие сполохи зарниц. В такие ночи, когда Клаудиа жила еще в родительском доме, бабушка, бывало, заводила свои рассказы о видениях и оборотнях, о зарытых кладах. Она даже знала места, где привидения творят свои злые дела, где в темных лесах оживают сказки, где наяву творятся чудеса или совершаются леденящие кровь преступления, а колдовство и волшебство — обычные вещи. И дрожь пробегала по коже от ее рассказов и от плача ветра в сосновых ветвях. «Дождь собирается, а Сиако все нет...» Бабушка так рассказывала свои истории, что сама не знала, правда это или нет. Начинала она их обычно в чуть шутливом тоне, будто надсмехалась над тем, что говорит, и над теми, кто ее слушает. Но по мере того как продолжался рассказ, сама вроде пугалась: голос ее становился все тише и таинственнее, пока наконец не прерывался протяжным и жутким, словно плач сосен, вздохом...

А стены комнаты из-за густой темноты, в которой едва приметно пляшет язычок коптилки, подступают все ближе и ближе. «Нет среди гальеро [1] ни одного хорошего человека»,— предупреждала когда-то бабушка, доводя ее своими рассуждениями до слез. Ей было радостно с ним. Его шутки, даже грубые, даже на ее счет: о ее маленьких девчоночьих грудях или о костлявом лице, об одежде, ногах или коричневой коже,— все ее восхищало в нем. Она чувствовала, как жар ударял ей в щеки, когда он был в хорошем настроении и шутил. Она ждала его в зарослях буганвильи. Он приходил, брал ее за руку, уводил в самую чащу, там обнимал и целовал ее, до крови кусал губы... Когда они возвращались потом в темноте по едва различимой в лунном свете дороге, ей было немножко страшно. А Сиако без умолку рассказывал всякие истории о городской жизни, о том, как он бывал в Гаване. Дома сестры, увидев ее, начинали шушукаться и хихикать. От зависти, конечно. Им, понятно, было завидно, что Клаудиа имела жениха, носившего гуайаберу [2] и дорогую шляпу и который даже ездил в Гавану. Очень радостно ей было тогда, хотя бабушка и ворчала: «Нет среди гальеро ни одного хорошего человека...»

А темнота все сжимается и сжимается вокруг нее. И часы тянутся бесконечно. «Сиако опять задерживается». Тоска в потемках просто невыносима — бередит душу, горло щекочет и вдруг прорывается глухими рыданиями. Едва сдерживая их, Клаудиа ложится в постель. Кружится голова. А в голове кружатся воспоминания...

Они с Сиако в городе. Вдвоем. На ней новые туфли и платье — это он ей купил. Вот они идут в кино. Кругом огни. Они горят всю ночь: и когда Сиако ласкает ее в номере гостиницы, огни прыгают в его глазах, и когда они идут по улице, она вертит во все стороны головой — никогда еще не видела столько огней сразу. Потом они строили свой дом — вот этот самый. Сколько хлопот было с ним. Возводили его кирпич к кирпичу. Она все время помогала мужу. И наконец в одно из воскресений дом был готов. Сиако как раз выиграл на петушиных боях. Собрались друзья, родственники. Даже бабушка пришла. Подойдя к Клаудии на кухне, где та жарила поросенка, сказала: «И все-таки попомни мои слова — нет среди гальеро ни одного хорошего человека». Конечно, на этот раз Клаудиа уже не стала плакать от бабушкиных слов, а улыбнулась, улыбнулась от того, что чувствовала, как в самой ее глубине родилось что-то новое и росло, и росло, как веточка, поднималось сначала до груди, налив ее новыми соками, а потом и до губ, которые, раскрывшись радостным цветком, прошептали: «У меня будет ребенок». Она вспоминает, какое лицо сделалось при этом известии у бабушки, потом у матери, потом у Сиако. Все они сейчас роем проходят перед ее глазами, устремленными на черепицу крыши. Далекие и близкие лица колеблются в неровном пламени коптилки, плывут по волнам черепицы, ломаются в ее изгибах. Клаудиа прислушивается к шуму вет-

[1] Человек, пристрастившийся к игре на петушиных боях.

[2] Полотняная рубаха навыпуск.

ра, прилетевшего с гор и раскачавшего сосны, которые вместе с ним затянули тоскливую бесконечную песню. «А Сиако опять задержался». Старший сын был бы сейчас уже большой, настоящий мужчина. Но так случилось... И теперь вот она одна. Одна. Лучше умереть, чем так. Вспоминается голос Сиако: «Замолчи! Да замолчишь ты наконец?!» — и потом: «Ну ладно, успокойся...» И слова старухи гадалки: «Бог даст тебе детей, чтобы были они тебе утешением в трудной жизни». Бог. Где ты, бог? Где вы, мои дети? Конечно, с ними все было бы не так. Если бы выжили. Если бы не погибали они, как преждевременно увядшие листья. «Я тебе покажу! Изрублю на куски!» — «Сиако! Это меня? Меня изрубишь?» Раздается удар грома, и Клаудию начинает трясти.

Да, да, полураздетые солдаты — и все с медалями. Не веришь, спроси у Томасы. В Слепом бору есть одна поляна. В самой середине. Очень странная поляна. Я сам ее видел, своими глазами. Никто не знает, почему там ничего не растет. Голая, как арена в цирке, который приезжал к нам в деревню из Монтальво. Посреди Слепого бора она, значит, и находится. Да и ты наверняка бывал на этой поляне. Так вот, говорят, что иной раз лунной ночью появляются там золоченые кресла, а на них сидят солдаты, и все, как один, спят. Приходят они, видите ли, чтобы поговорить между собой, поспорить, обсудить вопросы, но как сядут, так сразу и засыпают. Одеты в форму, рваную-прерваную, а на лохмотьях — галуны и медали. Но увидеть их там можно, только подкравшись совсем тихо, потому что, если чуть какой шум, они, значит, сразу просыпаются — и поминай как звали. Ходил я туда раза два или три, но без шума никак невозможно: то ветка какая-нибудь треснет, то сучок сломается — и все пропало. А может, это просто брехня бабки Томасы — повитухи. Ты же ее знаешь...

Мерседес, словно ветерок, перелетает через двор. Она бежит босиком, длинные светлые волосы развеваются за спиной. Остановившись в дверях курятника, берет банку и пригоршнями бросает корм. Роса весело поблескивает на ее голых икрах. Высокая трава окропила ее ноги и вымочила край юбки. Закрыв дверь, Мерседес поднимает обе руки и блаженно потягивается, вдыхая прохладный утренний воздух. Срывает былинку и, сунув ее в рот, отправляется доить корову. Небо покрыто густыми низкими облаками. Над гребнями гор едва выглядывает солнце, тревожное, необычное. Из коровника девушка идет, напевая и слегка раскачиваясь под тяжестью полного подойника. Быстро передав его матери, бежит переодеваться. Волосы схватывает сзади в пучок, прикрывая его платком, завязанным под подбородком. Сверху на платок надевает сомбреро и смотрится в осколок зеркала, висящий на стене. Показав себе язык, стремглав летит на кухню, выпивает залпом стакан молока и наскоро целует мать.

— Застанет тебя ливень, Мерседес. И на тракторе не успеете добраться. Не ездила бы.

— Застанет не застанет — все равно поеду.— Мерседес еще раз целует свою мать.— Потопа не будет, а вымокну, так не я же одна — все вымокнем.

— Послушай, Мерседес...

Но Мерседес уже спешит к калитке: снаружи слышен шум трактора. На прицепе полно женщин, одна из них протягивает Мерседес руку, и та прыжком взлетает наверх.

После того случая, когда Мерседес рассердилась на своих подруг, они уже не решаются подшучивать над ней. Только посматривают на нее да молча улыбаются. «Лучше бы уж говорили,— думает Мерседес.— Ну, так просто, рассказали бы что-нибудь, например, про поцелуи»... Слышатся первые удары грома. Мерседес усаживается на пол прицепа и продолжает размышлять: «А вообще-то, чего хорошего целоваться?..»

Кто-то из женщин кричит:

— Хесус, поторапливайся, не то промокнем до нитки!

Поглаживая поцарапанную щеку, Сиако смотрит на небо, уже наполовину закрытое огромной черной тучей. Под ней, едва различимые с земли, кружат стервятники. Вокруг все притихло. Неподвижный воздух, кажется, до предела насыщен электричеством. Ни один лист не шелохнется. Все предвещает близкую грозу. Кобыла беспокойно перебирает копытами, кусает удила и нервно прядет ушами, то и дело встряхивает головой и нетерпеливо машет хвостом. Всунув ногу в стремя, Сиако оборачивается и говорит Куэто:

— Ты-то, может быть, и доберешься, а я наверняка застряну.

— Гроза, видать, собирается всерьез,— отзывается Куэто.— Туго им придется.

Его «джип» трогается. Минуту Сиако наблюдает за ним а потом резко вонзает шпоры в бока кобылы. От неожиданности та дергает, скользит по сырой траве и падает.

Клаудиа вздрагивает. Яркий голубоватый свет освещает всю комнату. Марипоса, повизгивая, прыгает в постель к хозяйке. Женщина осеняет крестом дверь. Тут же где-то совсем рядом раздается страшный грохот, будто раскололась земля. Дрожащими руками Клаудиа вынимает из-под подушки ветку освященного гуано и ею снова крестит дверь. Задыхаясь от страха, она подходит к двери. Марипоса трусливо жмется к ее ногам. Шерсть на спине собаки поднялась дыбом. «А Сиако все нет». Клаудиа до самого утра так и не сомкнула глаз. Лицо ее осунулось, скулы остро торчат под бледной натянутой кожей. Она медленно проводит ладонью по глазам и вглядывается в пустынную дорогу, уползающую в серый рассвет. Никого. Притихший в тягостном ожидании лес, низкое и угрожающее небо. «Сиако, наверно, уже не вернется сегодня».

Бруно стоит в дверях конторы и наблюдает за безостановочной игрой ослепительных молний над грядой кордильеры. Просовывает руку под рубашку и гладит шрам.

— Грозища вот-вот начнется,— подходит к нему Пабло.— Болит?

— Мой барометр,— криво улыбается Бруно.

Он усаживается в «газик», но в это время из конторы показывается Серхио:

— Ты что, в такую погоду поедешь?

— Надо ехать,— отвечает Бруно, снова поглаживая шрам.

— Сколько пробудешь в Гаване?

— Как можно меньше. Ну, счастливо!

Машина поднимается на насыпь, далеко впереди над вершинами хребта пляшут молнии...

Нати наливает себе кофе. Клементе, стиснув челюсти, внимательно смотрит на нее. «Почему он по утрам всегда так смотрит на меня? Или снова я во сне разговариваю?»— думает она. И правда, с тех пор как они встали, муж не сводит с нее глаз. Ничего не говорит, только смотрит. И уходит, так и не сказав ни слова.

Издалека долетают раскаты грома. Нати наклоняется над очагом и раздувает огонь. Неожиданно близкая молния нестерпимо ярким светом озаряет все вокруг. И как бы следуя ее сигналу, на землю обрушивается целый шквал молний и грома. Нати поспешно отыскивает освященный коровий помет и зажигает его, чтобы уберечь свой дом от грозы. И кухня, и комната наполняются едким дымом. Присев на стул, женщина задумчиво рассматривает скатерть в белую и красную клетку, снимает ее со стола и кладет на кровать. Вот уже два дня, как Сиако не приезжает к ней. Что могло случиться?

Через открытую дверь видна сиротливо висящая во дворе веревка без белья... Нати поднимается и медленно начинает раздеваться, складывая одежду на кровати рядом со скатертью. Сбросив с себя все, подходит к двери. Воздух напоен ароматом травы. Зябко поводя плечами, Нати собирает волосы на затылке в большой пучок. «Как только начнется ливень,— думает она,— выйду во двор. Дождь освежит, и волосы будут лучше виться, станут мягкими, пышными...»

ЧАСТЬ II

Гавана очень красива, будто вся сделана из стекла, и поэтому кажется голубой. Я и раньше так думал, хотя до этого ни разу там не был. Все сорок лет провел среди этих вот гор, и самое далекое, где был,— в Байахе. А тут на праздник 26 июля поехал в Гавану. Господи боже мой! Прямо как чудо какое, никогда раньше не видел я столько красок. Так я жене и говорю: Гавана вся из красок. Ночью, правда, нет там на небе стольких звезд, как здесь у нас. А что от звезд толку-то? Зато там огни везде: в витринах, в окнах, на улицах, даже от земли отражаются. И все разноцветные. Понимаешь, прошел у них там, к примеру, дождь — и не дождь, а так, просто побрызгало немного, и, пожалуйста,— мостовые на улицах стали как зеркала, только черные, и в них отражаются огни всяких цветов. А фары автомобилей так и чиркают огнями по мостовой. Поверишь, огни всяких разных цветов: и красные, и желтые, и зеленые... Очень красива Гавана. Будто вся из стекла. И кажется голубой...

Сорванные с деревьев листья осатанело кружатся над дорогой. «Газик», пробиваясь сквозь их вихри, ползет вперед. Молнии сверкают так часто, что почти сливаются в одну бесконечную вспышку, гром сплошным валом катится по земле. Первые капли дождя, редкие и крупные, с силой ударили по пересохшей дороге, поднимая фонтанчики пыли. В воздухе сразу же запахло мокрой пылью и зеленью. Запах такой густой, что

кажется, земле вспороли живот. Потом ветер и дождь сразу стихают, и красные пятна влажной глины мгновенно бледнеют — пыль и раскаленная земля жадно впитывают воду.

— Хорошо, если удастся проехать,— говорит Хорхе.

Вдруг неестественно голубая вспышка освещает дорогу, и тут же воздух раскалывает удар грома. Справа, невдалеке, вспыхивает эвкалипт. Охваченный пламенем, он словно тянется в серое, низко нависшее небо. Хорхе останавливает машину и вместе с Пабло бежит к горящему дереву. Быстро работая мачете, они вырубают вокруг сухую траву и кустарник. И тут прямо из пламени, будто оно превратилось в тучу, отвесно ударили по земле частые и тугие струи дождя. Раненый эвкалипт сразу же обволакивают густые клубы дыма. Хорхе и Пабло, спасаясь от дождя, бегут к машине. Из окна ее видно, как дым вокруг горящего дерева светлеет, смешиваясь с паром, а само оно, еще раскаленное, светится золотым огнем. Хорхе нажимает на педаль акселератора, трогая машину, а Пабло никак не может оторвать взгляд от огненно-золотистого эвкалипта, резко выделяющегося на светло-зеленом фоне остальных деревьев.

— Поторапливайся! — то ли себя, то ли машину подгоняет Хорхе.

Проливной дождь дробно стучит по брезентовой крышке «газика». Дорога теперь уже вся окрашивается в темно-красный цвет, вода растекается по ней, превращая пыль в жидкое месиво.

— Проскочим? — тревожно спрашивает Пабло.

— Может быть, и проскочим,— бросает Хорхе, напряженно всматриваясь в дорогу.

Порывистый ветер, как кисточками, размахивает верхушками эвкалиптов и рвет сплошную стену дождя на отдельные волны, с силой бросая их на землю. «Газик» скользит и буксует в грязи, его то и дело заносит в стороны. Наклонившись вперед, Хорхе пытается разглядеть сквозь пузыристый слой воды на ветровом стекле изгибы дороги.

— Сколько времени нам понадобится на каждую бригаду? — спрашивает Пабло.

— День.

— Думаешь, хватит?

— А что там особенно делать-то? Проведем собрание и...

— Это правильно, но мы должны еще поговорить с теми, кого не будет на собрании, кто не выходит на работу. До них ведь тоже надо довести инструкцию.

— Правда. Новый директор — человек, видно, пунктуальный. И знаешь, когда он на меня смотрит, мне кажется, что он читает мои мысли. Вы с ним раньше знакомы были?

— Было дело...

— А по горам как лазит! — присвистнул Хорхе.— Я сам видел. Тут на днях так меня вымотал! Мы с ним на Сторожевую вершину поднимались. Видно, немало ему пришлось по горам полазить, а?

— Кто на Кубе в наше время не ходил в горы? — улыбаясь, отвечает Пабло.

Временами стук дождя по крыше заглушает голоса. Шины «газика» все чаще проскальзывают в грязи. Каждый миг небо разрывают молнии, яркими всплесками отражаясь в лужах. Одной рукой Хорхе крепко вцепился в руль, другой все время протирает ветровое стекло, запотевшее от духоты в кабине. Теперь оба напряженно молчат, лишь изредка обмениваясь быстрыми взглядами. Только подъехав к реке, они с облегчением вздыхают: вода, хотя и поднялась очень высоко, моста еще не залила.

— Кажется, проскочили! — вырывается у Хорхе.

До них доносится непрерывный нарастающий гул. Поток, готовый выпрыгнуть из берегов, бурлит и пенится в бешеных круговоротах. Пройдя узкие створы моста, он растекается шире, и тогда вода немного успокаивается, хотя долго еще продолжает вздрагивать, будто только что пережила нечто ужасное. На ее поверхности пляшут обломанные ветви и корни деревьев, рыжие клочья пены, перемешанные с листьями. Вдруг к мосту подкатывается еще один мощный вал, в котором, словно спичка, безумно бьется ствол большого дерева. Раскрутив посильнее, вода с силой бьет им по мосту.

— Какого лешего мы ждем? — кричит Пабло.

«Газик» медленно вползает на мост.

— Очень люблю смотреть на наводнения,— говорит Хорхе.— Хоть и знаю, какие тяжелые последствия они оставляют, а люблю.

Шины скользят по мокрым доскам покрытия. Хорхе, с трудом удерживая руль, выводит наконец машину на другой берег в густую дорожную грязь.

Местность сильно пересеченная, дорога идет то в гору, то спускается в неглубокие долины. Временами кажется, что дождь стихает, но чуть передохнув, он начинает хлестать с новой силой.

— Понравилась тебе новая инструкция? — спрашивает Пабло.

— Я ее еще не видел. Если сможешь, прочти ее мне сейчас.

Когда Пабло заканчивает чтение, Хорхе приглаживает рукой волосы и задумчиво говорит:

— Это коснется всех. А кое-кого не просто коснется, но и крепко ударит. Да, этот парень круто берет,— говорит Хорхе о Бруно.

Пабло не отвечает.

Сквозь брезентовый верх в машину начинают просачиваться капли воды. А дождь льет и льет, подхлестываемый вспышками молний. Неожиданно колеса «газика» прова-

ливаются в глубокую лужу и, разбрызгивая грязь, начинают бешено вертеться в ней. Но машина остается на месте. Пабло выходит и заглядывает вниз,

— Мать честная! — удрученно разводит он руками.

Хорхе резко увеличивает газ, машина дергается, кажется, вот-вот выскочит, но вновь расслабленно скатывается вниз и колеса почти до самого верха утопают в грязи. И чем больше «газует» Хорхе, тем глубже зарываются шины, разбрасывая по сторонам фонтаны жидкой глины. Из-под капота поднимается синеватый дымок. Ничего не поделаешь: вооружившись мачете, Хорхе и Пабло вылезают под дождь и начинают рубить ветви в придорожных кустах.

— Чертовы дороги! И чем только занимается Таньо со своим бульдозером! — ругается Хорхе.

Знаешь, Пипе чудом остался в живых. Когда увидишь его, загляни ему в рот, посмотри, какой у него впереди зуб маленький. Понятно, ни ему, ни Альберто не нравится, когда об этом напоминают. К тому же и Сикста уже умерла...

Сперва у нее, значит, родился Альфредо, потом Альберто. Он, выходит, второй был, а потом-то все и началось. Говорят, что Сикста третьего носила, но ребенок родился мертвым. Потом еще два раза детей ждала. Родились они, но тут же помирали. А когда в четвертый раз забеременела, Томаса, говорят, и сказала ей: «Ты чего же своего Альберто-то не лечишь?» Сикста ей в ответ: «А чего его лечить-то? Мальчишка, сама видишь, ничем не болеет». «Ну так вот,— говорит ей Томаса,— не будешь лечить,— и четвертого не родишь. Потому что этот парнишка — Альберто-то, значит,— у тебя абику [1]». Так, говорят, сказала ей Томаса. И еще добавила: «Когда ты в те разы была беременной, он,— указала Томаса на Альберто,— смотрел на твой живот и сказал, чтобы ребенок живым не родился. Так и выходило». Тут, говорят, Сикста побледнела и спрашивает: «Что же теперь делать-то, Томаса?» А та ей в ответ, что пускай, мол, Сикста не беспокоится, она, то есть Томаса, все сама устроит: побрызгает, значит, Альберто святой водой, и тогда Сикста благополучно родит. Но когда Томаса уже все сделала, как надобно было, вдруг опять приходит к Сиксте и говорит, что дело оборачивается плохо, что мальчишка уж больно нехороший абику. «Что значит нехороший абику?» — спрашивает Сикста. А Томаса не отвечает, только твердит: «Одно может тебя спасти — если ребенок родится с зубами. Если же нет, то Альберто опять сглазит его, потому что он совсем плохой абику»,— и пообещала следить за этим делом и принимать нужные меры до самых родов. Когда пришло время рожать, повитухой была, конечно, Томаса. И первое, что она сделала, когда приняла ребенка,— открыла ему рот. И как закричит: «Выживет, выживет!» Потому что у Пипе было два зуба. Но через несколько дней он заболел, горячий весь сделался, как огонь. Сикста опять побежала за Томасой. А та говорит, что это Альбертико хочет его убить. Но пока зубки у Пипе не выпадут, опасности, мол, нет. А коли выпадут, тогда ничего не поделаешь — умрет. И вот через день выбегает Сикста с криками на улицу, вся в слезах, опять зовет Томасу — у Пипе выпал один зуб. Тут даже Томаса перепугалась, позвала Карлоту — другую старую негритянку, тоже известную на всю округу. Пока они шептались между собой, Сикста упала без чувств: мало того, что жар у ребенка не пропадал,— и второй зуб стал у него качаться. Тут старухи надумали связать Альбертико и увести с глаз долой. Три дня стоял он, привязанный к большой сосне, здесь на склоне. А у Пипе жар сразу спал и зуб не выпал...

Альберто и сейчас живет там же, в Монте Гранде, а Пипе — в Лас Десеадас. Когда увидите его, посмотрите, какой маленький зуб у него впереди. Так и не выпал и не болел даже ни разу. Понятно, я говорю это только вам. Пипе-то и Альберто очень не нравятся такие разговоры.

Заметив, что Марипоса начинает волноваться, Клаудиа выглядывает за дверь и сквозь завесу дождя видит приближающегося Сиако. Несмотря на ливень, он словно и не торопится. Кобыла, до самого живота заляпанная грязью, идет, припадая на переднюю ногу. Только поравнявшись с дверью, Сиако спрыгивает с лошади и ласково шлепает ее ладонью по хребту. Взглянув на Клаудию и ничего не сказав, берет кобылу под уздцы и отводит под навес. Клаудиа, тоже молча, наблюдает за ним. Сиако не спеша снимает седло, наклоняется и внимательно осматривает переднюю ногу животного, слегка поглаживая ее рукой. Кобыла нервно шевелит ушами и приседает на задние ноги. Закончив осмотр, Сиако нежно треплет морду лошади, хлопает ее еще раз по спине и,

[1] В старинных негритянских легендах — братоненавистник, братоубийца.

наконец направляется к дому. Но смотрит не на Клаудию, а на лужицы в следах, оставленных копытами. И только проходя мимо жены, которая посторонилась, пропуская его в дверь, бросает:

— Ну и гроза.

Клаудиа не отвечает, разглядывая царапины на его лице, разорванную рубаху и забрызганные грязью брюки. Сиако стаскивает сомбреро и быстро-быстро моргает — вода с полей шляпы окатывает ему лицо. А женщина по-прежнему стоит в дверях, не решаясь ни спросить его о чем-то, ни заглянуть в его холодные непроницаемые глаза. Подойдя к кровати, он неторопливо снимает рубаху и отжимает ее на пол. В том месте, где рубашка разорвана, на его теле от груди до плеча протянулся кровавый рубец. Широко раскрытыми испуганными глазами Клаудиа смотрит на кровь, но спросить что-нибудь боится, чувствуя, что муж не в настроении. Сиако озабоченно морщит лицо, по которому, словно застывшее масло, медленно стекают капли воды, берет бутылку и продолжительными глотками пьет из горлышка. Оторвав бутылку ото рта, встряхивает всем телом, как курица после дождя, и мутные, глубоко сидящие глаза его оживают. Взяв Клаудию за плечи, спрашивает:

— Что так смотришь?

— Опять я всю ночь просидела одна.

Сиако проводит рукой по ее шее.

— В последнее время все у меня идет как-то не так,— объясняет он.— Думал вернуться пораньше, да вот поехал с Куэто к его приятелям сыграть партию-другую в домино, и как назло сломалась машина. Пока чинили, началась гроза. Всю ночь провозились. А утром, когда уж обратно ехал, кобыла поскользнулась и свалилась в овраг. Чуть ногу не сломала. Я все время думал о тебе — знаю ведь, как ты грозы боишься.

Клаудиа дотрагивается до свежей царапины на его груди:

— А это откуда?

— Это когда кобыла упала. Весь исцарапался,— отвечает Сиако.— Иди посмотри: и тут, и вот тут — кругом.

Клаудиа содрогается от жалости к нему.

> У него, рассказывают, на подошвах ног дырки остались от сапожных гвоздей. Как хотите, а я всегда считала, что хуже всего у нас здесь это пыль — раз, грязь — два, ночи — три. Но самое плохое — грозы. Народ убивают почем зря. Ударяют в кого хочешь и где хочешь. И спрятаться от них невозможно...
>
> Говорят, что Пипе в тот раз лежал на кровати, а одну ногу спустил на пол. И вот в ту самую ногу, которая была на кровати, его и ударило. Так шарахнуло, даже ботинок сорвало. Молния вроде бы влетела из заднего угла дома, попала в спинку кровати, а потом в него. Вот и судите сами, как тут у нас живется. Я всегда говорю, что, если какая-нибудь молния кому-то, к примеру, предназначена, она все равно его найдет, где бы он ни притаился. Тут, конечно, что можно сделать? Можно быстро сесть на стул, поджать под себя ноги и тысячу раз повторить: «Иисус Христос»... Но и это тоже не всегда помогает...

Бруно торопится. Ему не терпится рассказать в министерстве о том, с чем он столкнулся на новом месте, и обсудить свои планы. Мысли его бегут быстрее, чем шины по мокрому полотну дороги.

А шоссе опять то же самое... За серой стеной дождя мелькают по сторонам деревья, телеграфные столбы, а между ними, поднимаясь и опускаясь, летят провода... Толпы людей, отдельные лица, сцены всплывают в его памяти. Одни события предстают перед глазами совершенно ясно, другие видятся словно через какую-то вуаль. Шоссе то же самое... И не столбы это и не деревья мелькают вдоль дороги, а люди, выстроившись по пыльным обочинам, радостно приветствуют их, размахивая флагами и сомбреро. Яркое январское утро. Их небольшой отряд проезжал тогда по этим местам. В голове колонны на «джипе» ехал он, Бруно, с Луисом, Кондумио и Фроиланом. У Луиса еще не зажила рана на лице. Сзади шла полицейская машина, захваченная отрядом в Минас, потом синий «лендровер» и грузовики, реквизированные на лесопилке...

Щетки стеклоочистителя, словно маятники, болтаются перед глазами. Дождь все усиливается. Бруно немного сбавляет скорость. Поля уже почти неразличимы сквозь густую водяную завесу. Вместо них видятся ярко освещенные смеющиеся лица людей, стоящих у кюветов. Над головами, как победные факелы, весело полощутся флаги. «Бывают в жизни минуты, когда все, буквально все становится таким, каким и должно быть»,— думает Бруно. У одиноких домиков при дороге мужчины и женщины задерживали их, обнимали, щупали бороды. Подняв вверх руки, люди приветствовали победу. Многие забирались на грузовики, чтобы вместе с ними ворваться в город. Им выдавали оружие. Но вот уже грузовики набиты битком, и лишнего оружия тоже больше нет. Мужчины захватывают свое: револьвер, охотничье ружье или старую винтовку. Чем

ближе город, тем труднее становится ехать. У Кондумио на коленях небольшой приемник...

«...Внимание! Продолжаем наши сообщения о событиях в столице. Во главе республики встал его превосходительство доктор Пьедра, председатель верховного суда. Генерал Кантильо взял на себя командование армией, а полковник Ледон — руководство полицией...»

— То есть как это так?! — возмущенно воскликнул Кондумио.

— Гады! — вместо ответа сказал Луис.

У Бруно передернулось лицо. Жилка на лбу так бешено пульсировала, что казалось, готова была выскочить наружу.

— Полный вперед! — скомандовал он.— Никаких остановок! Задача — как можно быстрее прибыть в Гавану.

— Думаешь, придется драться? — спросил Фроилан.

— Не знаю. Только в Гавану, во что бы то ни стало!

А по сторонам дороги праздничные люди приветственно махали руками. «Революция! — кричали.— Да здравствует революция!..» Машины отряда движутся по людной дороге с зажженными фарами, беспрестанно подавая сигналы. В головном «джипе» все молчали. Но вот Кондумио поймал другую станцию:

«...Говорит «Радио Ребельде» [1], говорит «Радио Ребельде». Передаем приказ Верховного командования. Наши войска ни в коем случае не должны прекращать огня, продолжая операции против неприятеля на всех фронтах. Прекращение огня разрешается лишь для приема парламентеров противника с сообщениями о безоговорочной сдаче. В столице, судя по сообщениям, произошел государственный переворот. Нам не известны его обстоятельства, поэтому военные действия должны продолжаться до тех пор, пока от нас не поступит иного распоряжения. Приказ о прекращении боевых действий будет отдан только в том случае, если военные элементы, поднявшие восстание в столице, прекратят борьбу и передадут себя в руки Революционного командования...»

Отряд приближался к городку. Теперь никто уже не обращал внимания на просьбы жителей взять их с собой. Остановку сделали лишь на окраине, когда Бруно заметил в толпе двух бородатых парней, узнав в них бойцов из отряда Максимо.

— Как дела? — крикнул он.

— Город уже наш,— ответил один из бойцов,— гарнизон сдался без единого выстрела.

— А Максимо где?

— Ищет полковника.

Когда Бруно въезжает на городскую улицу, дождь прекращается, но по обочинам тротуаров еще бегут ручейки. В окне машины мелькают мокрые новые скамейки в пустынном парке. Очередь у автобусной остановки на углу возле кино... А часы на церкви, как и тогда, показывают половину четвертого. «Будто время остановилось, а ведь на самом деле сколько всего произошло за эти годы! — думает Бруно.— Как все переменилось!»

При выезде из городка припомнилась ему одна старушка. Она тогда стояла на краю тротуара, размахивая белым платком, и со слезами на глазах и в голосе кричала: «Сыночки! Сыночки вы мои родненькие!» Так и осталась она в памяти с белым платочком возле бензоколонки, возле вот этой самой, где теперь красуется вывеска ИКП [2].

■

...Говорят, что и дождя-то почти не было, только гром громыхнул. А Нано, значит, ехал верхом. Вдруг всего его охватило пламя, и он так и вылетел из седла. Лошадь тут же на дороге повалилась — кишки наружу. А Нано тоже, говорят, лежал, словно мертвый. Ну, кто видел все это, подбежали к нему, подхватили — и скорей в город. Врачи никак не хотели верить, что все оно так и было, как им рассказывали, пока их самих не привели на то место и не показали убитую лошадь. Только тут и поверили. Поверили, но все равно очень удивлялись. Они, видишь ли, определили, что молния ударила Нано в голову, прошла, значит, по всем костям до ног и через шпоры попала в брюхо лошади. После этого Нано долго еще был как чокнутый. Теперь поправился. Сюда частенько заходит. Очень ему нравится рассказывать об этом случае. Когда придется встретиться с ним, попросите, чтобы он показал пять черных пятнышек, которые остались у него на коже от той молнии.

■

С того дня дождь всегда напоминает ему Нати.

На улице льет как из ведра. Порывы ветра подхватывают струи дождя и большими плесками окатывают стены дома. Да, с того самого дня, как только начинается

---

[1] Радиостанция повстанческой армии Фиделя Кастро.

[2] Кубинский институт нефти — государственная организация, ведающая вопросами разведки, добычи, производства и распределения нефти.

дождь, он сразу же вспоминает Нати. Тогда тоже был такой же вот ливень, и он смотрел на нее, лежавшую на мокрой земле под проливным дождем. Тело ее было беспомощно согнуто в попытке скрыть свою наготу, а глаза горели каким-то странным огнем...

Сиако просовывает руку под подушку, ласково ощупывая приемник и пистолет. Он думает о Нати и еще о том, как там у этих приезжих идут дела. Смотрит на Клаудию, раздувающую в очаге огонь. От углей разлетаются искры, в сыром воздухе ползут белые струйки дыма. Пока Клаудиа дует, пламя подскакивает высоко вверх, а потом, капризно извиваясь, снова прячется в углях. Сиако смотрит, как неровный свет уродует ее и без того некрасивое костлявое лицо, и думает о Нати, о той Нати... тогда, на траве. Перед его глазами возникает другое лицо, сперва искаженное гримасой страха, а потом мягкое и доброе, словно влажная трава.

— Завтрак сейчас будет готов,— смотрит на него Клаудиа.

Сиако прислушивается к барабанной дроби дождя по крыше, по дощатым стенам...

В тот раз гроза застала его недалеко от ранчо Клементе. Дождь разошелся не на шутку, и он решил укрыться в их доме. До того дня Нати для него была просто женой Клементе. А теперь, как только начинается дождь...

Он слышал разговоры, будто она свела с ума не одного мужчину. Много о ней всякого рассказывали. Но к нему она всегда относилась с холодком и держала его на расстоянии... А теперь — у Сиако озноб пробегает по коже при одной мысли о ней, все тело будто покалывает иголками.

...Он пришпорил кобылу и, влетев на вершину холма, увидел внизу неказистый домик, почти вросший в землю, словно скорчившийся в попытке укрыться от дождя. И тут же сквозь шум ветра и ливня от дома до него донесся смех. Может быть, смех, а может быть, и песня --- за шумом трудно разобрать. Но то, что он увидел, когда подъехал ближе, заставило его резко остановиться: возле дома прохаживалась совершенно голая женщина. Он ошеломленно смотрел на нее, не веря своим глазам. А придя в себя, быстро соскочил на землю и, привязав кобылу к дереву, крадучись пошел к дому. Пригибаясь и стараясь не шуметь ветками, он пробрался через заросли кустарника и очутился совсем рядом с женщиной. Это была Нати. Она не видела его и даже не подозревала, что кто-нибудь в такое время может подсматривать за ней. Струйки воды сверкали, стекая по ее коже, а мокрые распущенные волосы падали на плечи и спину. Нати смеялась. А может быть, пела или плакала... Сиако замер, пораженный ее прелестью. Он совершенно позабыл о дожде, внутри него клокотал огонь, и жар разливался по всему телу. В каком-то гипнозе он неотрывно следил за каждым жестом женщины, за всеми ее движениями, медленными и напряженными. Не владея собой, Сиако с шумом вылез из кустов. Увидев его, Нати вскрикнула, прикрыла грудь руками и, присев, замерла, испуганно вращая большими влажными глазами.

— Ради бога, Сиако... Не надо. Уйди отсюда, Сиако! Уйди, ради бога!

А он как зачарованный смотрел на нее, на ее мокрую, блестящую кожу, на ручейки волос, стекающие по плечам и спине.

— Не надо, Сиако... Прошу тебя, ради всего святого. Не надо... Уйди!

Ничего не соображая, Сиако сделал еще один шаг к ней. Нати хотела броситься бежать, но ноги не слушались ее, она поскользнулась и упала. Он смотрел на нее, лежащую совсем рядом на мокрой земле, и на какой-то миг ему показалось, что женщина ждет его. Только на миг. Потом Нати вдруг опять быстро скрестила на груди руки и сжалась в комок. Он снова шагнул к ней, а она, не сводя с него влажных от дождя и слез глаз, отползла немного. Теперь Нати не говорила ни слова, только смотрела на него. И он молчал, срывая с себя одежду. И лишь потом, уже в кустарнике, она вдруг разразилась рыданиями.

— Сиако, ведь Клементе может прийти... Уйди, Сиако,— бормотала она сквозь слезы.

Но Сиако закрыл ее губы своими. Рыдания стихли. Он чувствовал, как губы ее становятся мягче и податливее, широко раскрытые глаза, не моргая, смотрят на него своими бездонными зрачками. Руки ее вдруг крепко сжали его спину, и она закрыла глаза. По ее лицу стекали струйки дождя. Потом, через много месяцев, она сказала ему: «Это твоя кожа была всему виной. Она у тебя такая теплая, а я тогда замерзла. И до сих пор мне больше всего нравится у тебя кожа. Посмотри, какого она у тебя цвета! Словно вялый табак. И теплая»...

Сиако ласково гладит под подушкой пистолет и смотрит на Клаудию, склонившуюся над очагом, копоть от которого плывет по всей комнате. Дождь на улице затихает...

...Говорят, что настоящие лешие маленького роста, горбатые и пупок у них торчит наружу. Они бродят, значит, с сигарой в зубах по лесным дорогам и подстерегают женщин. И никто, говорят, их не может догнать, потому что ступни у них на ногах повернуты назад: тебе кажется, что ты его догоняешь, а в самом деле — отстаешь...

Ветер стряхивает капли с обвисших под дождем ветвей. От леса идут душистые испарения. Это запах земли и мокрых прошлогодних листьев, устилающих ее мягким ковром.

Когда Хорхе и Пабло подъезжают к Лас Десеадас, женщины уже снова работают в питомнике. Увидев «газик», Мерседес вся преображается, глаза ее радостно вспыхивают. И угасают.

После дождя поселок кажется совсем иным. Ливень прибил пыль и дочиста вымыл воздух. Вокруг все играет свежими, первозданными красками. Возле столовой мокрые куры деловито ковыряются в грязи, отыскивая сбитых дождем насекомых.

Приехавшие знакомят Аресио с инструкцией, разъясняют, что ее необходимо довести до сведения каждого жителя, договариваются насчет общего собрания.

— Дождь остановил работы на посадках,— говорит Аресио.— Народ разбрелся по домам. Остались только те, кто занят здесь, в питомнике.

— Надо как-то известить людей и собрание провести сегодня же.

— Раз надо, сделаем,— отвечает бригадир и тут же начинает отдавать приказания: Хесус на своем тракторе поедет и привезет народ из Ла Сеха, Армандо и Пипе пройдут по хуторам и холмам, а сам он соберет тех, кто живет в Эль Деррумбадеро.

— Ты знаешь, где дом Сиако? — обращается он к Хорхе.— Ну так по дороге заедешь и объявишь ему о собрании. Значит, в шесть?

Марипоса с лаем выбегает на дорогу. Кобыла, заслышав из своего стойла шум мотора, беспокойно перебирает копытами.

— В чем дело? — спрашивает Клаудиа, выглядывая из двери.— Случилось что-нибудь?

— Ничего не случилось,— отвечает ей Хорхе.— Просто сегодня в поселке общее собрание, и мы вот заехали предупредить вас об этом. Сиако дома?

— Скажи им, что я не могу идти на собрание. У меня астма,— шепчет Сиако обернувшейся к нему жене и, засунув руку под подушку, где лежит пистолет, притворяется спящим. Клаудиа удивленно смотрит на него, но все же снова высовывается из двери и кричит:

— Он заболел!

— Тогда мы должны зачитать ему инструкцию здесь,— говорит Хорхе, подходя к порогу.— Приказано объявить всем жителям.— Услышав это, Сиако быстро садится на кровати и кладет на колени подушку, спрятав под ней пистолет, на спусковом крючке которого держит указательный палец.

— Раз надо — проходите,— приглашает Клаудиа.

Пока Хорхе читал инструкцию, ни один мускул не дрогнул на лице Сиако. Иногда только казалось, что ему не хватает воздуха и поэтому на лице выступали бледные пятна.

— Все будет выполнено, как тут написано,— глухо говорит он, дослушав до конца.

Когда шум мотора затихает вдали, Клаудиа оборачивается к мужу, собираясь что-то сказать. Но заметив в его руках пистолет, так и остается с открытым ртом, не проронив ни слова. Она уже и забыла, что хотела ему сказать. Ей хочется спросить, зачем Сиако пистолет и откуда у него оружие, но она боится узнать правду, хочется заплакать — и плакать боится. Лицо мужа сумрачно и непроницаемо, в глазах прыгают недобрые огоньки. Клаудиа знает, что они означают.

Сиако поднимается с постели, берет бутылку и, налив полный стакан, за два глотка опорожняет его. Сплевывает на пол и что-то бормочет. Клаудиа тяжело опускается на табурет. Она настолько поражена, что никак не может прийти в себя. Остановившимися глазами бессмысленно смотрит перед собой...

Отъехав от их дома, Пабло говорит:

— Видел, лошадь-то по брюхо в грязи? И сам весь исцарапан.

— Это один из тех, за кем Аресио должен присматривать очень внимательно,— отвечает Хорхе.— Раньше он был здесь самым заядлым гальеро, а теперь спекулирует продуктами и, похоже, еще какими-то делами занимается.

— Как его звать? — спрашивает Пабло.

— Сиако.

— Сиако? Сиако... Сиако...— будто пытаясь что-то вспомнить, повторяет Пабло.

Когда Бруно въезжает в Гавану, солнце уже весело сверкает в небе, заливая улицы чуть желтоватым светом. Он направляется прямо в министерство — прежде всего необходимо встретиться с министром. Потом объезжает множество организаций: в одной надо что-то попросить, в другой — посоветоваться. И повсюду, где бы он ни проезжал, его подстерегают воспоминания. Вот здесь, у выхода из «Эль Энканто» [1], Лаура однажды ожидала его. В руках у нее было несколько разноцветных пакетов с покупка-

[1] Большой универсальный магазин в Гаване, сожженный контрреволюционерами в 1961 г.

ми. Она медленно двигалась, лавируя в потоке людей и машин. Ее лимонно-желтое платье особенно нарядно выглядело в золотистых лучах солнца. И улыбка ее тоже была светлой и мягкой, как солнце. Ей очень нравилось улыбаться. И строить планы: дом в Альта-Абане, садик, качели для детей... процветающая контора мужа и счет в банке... Теперь «Эль Энканто» больше нет... Чуть дальше — парк, колоннада и новые воспоминания... Куски извести сыплются ему на голову. Сраженный пулей, падает Рене, потом Роберто и Роке. Полиция стреляет с крыш и из автомобилей, а он, Бруно, со всех ног летит по улице, и пули с визгом проносятся рядом, ударяясь в стены домов, в асфальт под ногами. Он бежит зигзагами, прячась за колоннами, и в последний момент успевает заскочить в небольшой домик. Теперь этого домика тоже нет — на его месте стоянка автомобилей.

Машина медленно движется по городу...

Бруно смотрит на знакомые места, улицы, дома, бережно хранящие память о тех днях. «Пока стоят эти камни, будет живо и прошлое»,— проносится в его голове. Он проезжает мимо высоких оград и ворот, мимо домов, домов тех, кого он считал своими друзьями и которые в трудную минуту не захотели ему помочь, побоялись укрыть его у себя. Как сейчас, помнит он слова, столько раз услышанные им в те тяжелые дни: «Не могу, Бруно. Поверь, что я остаюсь твоим другом, и если бы мог, то конечно бы...», или «У меня тут, понимаешь, жена, дети. . Если бы их не было, я бы, конечно... Поверь, что я остаюсь твоим другом!» А потом, когда революция победила, на многих из тех домов, двери которых трусливо захлопывались перед ним, были вывешены черно-красные флаги «26 июля» [1]. И на руках, запиравших эти двери, тоже красовались черно-красные повязки. Единственным человеком, который помог ему тогда, был инженер Конкретера. Его теперь тоже нет здесь, после победы революции он уехал с Кубы. Незадолго до своего отъезда он сказал Бруно, что всегда был за революцию, но не за такую: «Вы хотите коммунизма, а я не сторонник коммунизма». Бросил все и уехал.

Наконец Бруно останавливает машину и быстро поднимается по ступенькам каменной лестницы с металлическими перилами. Довольный сегодняшним днем, весело насвистывая, он вынимает из кармана ключи. Сквозь решетку двери виден балкон и ящики с засохшей геранью...

Беседа с министром вдохновила его. Команданте [2] сразу же понял, с какой ситуацией столкнулся Бруно, и одобрил все его начинания и планы. «Если тебе удастся реализовать их — это будет замечательно»,— сказал он на прощание. Немножко взволнованный, как всегда, когда после долгого отсутствия возвращаешься домой, Бруно открывает дверь и входит в прихожую. Но тут же сразу возникает и другое чувство — отчужденности, что ли. Словно это не твои вещи и ничего у тебя не было с ними общего. Но ведь было! И всплывают в памяти отрывочные воспоминания. Только теперь все это настолько далеко и неправдоподобно, что кажется, будто ты и не жил здесь, а только играл роль среди этих вещей. Потрогаешь их руками — вроде те же, и все-таки...

То же самое он почувствовал и в тот раз... Когда он вернулся домой, Лауры уже не было, здесь жила его сестра. Собственно, он уже знал, что Лаура уехала, но ему так хотелось увидеть ее здесь. Не для того, чтобы броситься к ней и обнимать ее и целовать, как он это делал в их первые годы, возвращаясь с работы. Ему хотелось увидеть ее для того, чтобы сказать: «Теперь ты убедилась, что нас не передушили, как слепых котят? Ты уверяла, что ничего у нас не получится, а вот получилось! Теперь ты понимаешь, что это вовсе не было безумным бредом?» А может быть, даже и не говорить ничего — к чему слова? Пусть бы она просто увидела, как ты возвратишься домой: под ее пристальным, но чуть растерянным взглядом стащишь с себя гимнастерку, затвердевшую от пота, грязи и крови, посмотришь, какими станут ее глаза, когда она заметит твой шрам. Правильно — лучше ничего не говорить, пусть она просто заглянет тебе в глаза и прочтет в них все, что ты пережил и каким ты стал. Только для этого тебе и хотелось тогда застать ее в этом доме.

Как бы ни неприятны нам были воспоминания, от них никуда не денешься, если возвращаешься после долгого отсутствия домой. Безостановочной вереницей они проплывают перед твоими глазами. Куда ни взглянешь, всюду вещи — реквизит и бутафория сцен прошлого, в которых ты тоже играл какую-то роль... Вечерний костюм. Сколько лет ты уже не надевал его! Галстук, пижама... Ты уже давно стал совсем другим, а вещи как были, так и остались. Дело в том, что, проходя через жизнь, мы всюду оставляем частицы себя и приобретаем новые. Ты ведь и сам знаешь, сколько в тебе переменилось из того, что ты когда-то считал вечным. И самое удивительное то, что иногда легче предугадать свое будущее, чем понять себя в прошлом. Теперь-то ты знаешь, что все в жизни может перемениться из-за того, что необдуманно хлопнешь дверью или свернешь не за тот угол. Или из-за того, что вдруг услышишь какие-то слова, которые лучше бы не слышать, или заметишь пренебрежение и непонимание в глазах, всегда смотревших на тебя понимающе и преданно. Ты же ведь

---

[1] «Движение 26 июля» — революционная организация, возглавлявшаяся Фиделем Кастро. Названа так в честь 26 июля 1953 г., когда первый отряд Ф. Кастро атаковал крепость Монкада в городе Сантьяго-де-Куба.

[2] Майор — высшее воинское звание на Кубе. Его имеют лишь особо отличившиеся участники боевых действий в период революционной борьбы.

помнишь, что тебе кричали тогда эти губы, которые ты любил и самозабвенно целовал. Помнишь?..

— Дурачок, думаешь, что от того, что ты стал революционером, Батиста так сразу и падет? И вообще — выбирай: или я, или революция. Но не воображай, что тебе удастся тут что-то переменить!

— И революция, и ты, Лаура!

— Ты для этого женился на мне? Для того, чтобы забегать иногда домой и говорить: «Я «засвечен», мне нельзя оставаться!»? Пойми, Бруно, если ты вовремя одумаешься, тебе ничего не грозит. Я поговорю с папой, ты же знаешь, у него связи. Но учти, если снова уйдешь, я подаю на развод. Я выходила замуж не для того, чтобы жить без мужа!..

И мы идем дальше, все время что-то оставляя в прошлом и что-то приобретая. Но иногда жизнь вдруг меняется круто и бесповоротно, когда увидишь, например, лучшего друга, сраженного пулей на твоих глазах, или узнаешь, что другого замучили в тюрьме до смерти. Или после такого вот разговора с любимой. Ведь эти глаза, потемневшие от ненависти, еще недавно смотрели на тебя кротко и ласково, а руки, истерически и злобно извивающиеся перед твоим лицом, ведь это они ласкали тебя. И ты сам должен выбирать и решать. И рисковать...

Мы все время что-то теряем и что-то находим, и вещи остаются теми же — забытый реквизит на заброшенной сцене,— словно и не пролетело над ними стольких лет и не произошло вокруг стольких перемен. Они остаются, чтобы напоминать нам о том, какими мы когда-то были. Ведь самому очень трудно представить себя в прошлом. Узнаешь себя только по чужим рассказам или по отдельным старым привычкам да по рубцам, которые оставляет жизнь. Или вот по вещам, когда после долгого отсутствия возвращаешься к ним...

Воспоминания Бруно не печальные. Неприятные — да, но не печальные. После разговора с команданте Фермином настроение у него приподнятое. Министр обещал ему помощь в осуществлении его планов. Подошлют народ из Гаваны. Пожалуй, все, зачем он сюда приехал, решено самым лучшим образом. Бруно доволен. Улыбаясь, он подходит к телефону.

> Я всегда думал про Гавану, все пытался представить ее себе — какая она? Никогда не был там, только воображал. Видел, конечно, картинки в газетах или в журналах. Открытки, фотографии разные. Но когда посмотрел на нее своими глазами — это совсем другое дело. Потому что на картинках одно, а на самом деле все не так. Главное, цветов столько там сразу всяких! У нас здесь круглый год одно и то же: зеленое, синее, желтое. А там — нет, там одни машины, скольких цветов и, знаешь, как сверкают! Как зеркала! Вообще, куда ни посмотришь — все разного цвета. Ночью, к примеру. У нас здесь как? Ночь — значит, кругом темь. А там нет, там всегда свет: день или ночь — все как день, прямо хоть спать не ложись. Когда я потом сюда вернулся, никак не мог привыкнуть. Смотрю, и вроде все какое-то не такое. Будто лучше все стало. Это, правда, уже по другой причине: очки мне в Гаване прописали. Я здесь, выходит, все время не то видел и не так, только не догадывался. А там кругом, понимаешь, вывески всякие, объявления. Ну, я чувствую, что никак не могу ничего разобрать. Тогда меня послали к доктору, то есть к докторше к одной. Она мне эти очки-то и прописала. Как я приехал потом сюда, смотрю, и все мне кажется не так, как раньше. Вот что такое Гавана-то. Теперь я, выходит, все вижу, как и остальные, как от бога положено... А пахнет там, между прочим, все время морем.

Сиако не может больше выносить молчаливого вопросительного взгляда Клаудии и уходит под навес к лошади. Настоем целебных трав промывает ее больную ногу. Кобыла храпит, приседает назад и болезненно дергается. Он гладит ей шею, похлопывает по хребту, и животное затихает, косясь на хозяина влажным покорным глазом. Потрепав ласково ее морду, Сиако ставит кобылу на место, а сам, прислонившись к стойке ворот, беспокойно вглядывается в дорогу. Куэто не едет. «А они там, наверно, с ума сходят. Что теперь обо мне подумают? Но я, видит бог, не могу ехать. Нечего и думать — кобыла не дотянет. А вот что с Куэто, почему он-то не показывается? Ну, и они тоже хороши — им, видите ли, надо немедленно отсюда уехать! А зачем приезжали? В неудачное время вы сюда прибыли, сеньоры, вот что я вам скажу...»

Два дня Сиако не выходит за ворота. Бессмысленно слоняется возле дома или молча лежит, вытянувшись на постели, и все думает: «Торчу здесь, как мышь в мышеловке». Опять соскакивает с кровати, бежит к воротам и неотрывно смотрит на уползающую в гору дорогу. Там на гребне она будто обрывается, будто голубое лезвие неба обрубает ее на зазубринах хребта, и дальше — пустота. Чувства Сиако обо-

стрены до предела, нервы напряжены, он весь обратился в слух и зрение. Чуть только Марипоса насторожит уши или беспокойно тявкнет, его словно в грудь кто толкнет — быстрее бежит к воротам и взглядом впивается в дорогу. Никого! Кое-где по колеям еще поблескивают лужи, но ветер уже вовсю гоняет облачка пыли. И снова возвращается Сиако в дом. Каждый раз, когда он входит, Клаудиа как назло оказывается перед ним и смотрит, смотрит бессловесно-вопросительными глазами. Не говорит ничего и не спрашивает, только смотрит. С той минуты, когда она увидела у него пистолет, ее пристальный взгляд умоляет его об объяснении. Иногда она с протяжным вздохом отворачивается, но тут же ее глаза снова останавливаются на нем и задают свой немой вопрос. Сиако, стараясь не смотреть на жену, растягивается на кровати и лежит, прислушиваясь к каждому шороху. Чуть что послышится, спрыгивает и опять торопится к воротам. Марипоса с радостным лаем несется за ним. Прислонившись к столбу, он до боли в глазах смотрит туда, где небо обрубает дорогу на острие хребта.

■

Его прозвали Векшей. Он, понимаешь, сделал себе крылья из пальмовых листьев и мог летать на них. С детства он был худеньким мальчонкой и поэтому по деревьям лазил, как векша. Лучший сборщик семян был тут у нас. Забраться на сосну ему ничего не стоило. Соберет, бывало, с одной сосны все шишки и прыг на другую — ну прямо как птица. Никто не мог сравниться с ним в этом деле. А закончит работу, надевает, значит, свои крылья — он с собой их всегда носил — и как ни в чем не бывало опускается на землю. Никогда с ним ничего не случалось. Всегда садился тихо. А то, что случилось потом, это оттого, что его раззадорили. Подшутили то есть над ним...

Послышался шум мотора, и все торопятся к воротам. Увидев Луиса, Пабло бросается к нему с объятиями. Хорхе удивленно смотрит на них и думает: «Что за черт, откуда им знать друг друга?»

— Вот знакомьтесь — товарищ Луис,— представляет Бруно.— Он приехал помочь нам с политико-воспитательной работой. Как прошли собрания в бригадах?

— В общем неплохо,— отвечает Хорхе.

— Хоть и были кое-какие шероховатости,— добавил Пабло.

— Народ что говорит? — интересуется Бруно.

— Насчет того, что скот пасется на лесопосадках, оправдываются тем, что веревок нет,— рассказывает Пабло.

— Ты разъяснил им?

— Разъяснил.

— Убедил?

— Как тебе сказать? Не совсем...

— Завтра, самое позднее послезавтра, получим веревку. Но меня вот что интересует. Я тут захватил накладные на ту веревку, которая сюда отпускалась раньше, и никак не могу понять, почему нет веревки. Придется спросить у Давида и у Миле. Как ты думаешь, Серхио?

— Сволочи они перворазрядные, вот что я думаю,— кусая губы, отвечает тот.

— Пожалуй, только по вопросу о вышасах и были возражения,— продолжает агроном.

— Народ весь собрали?

— Почти весь.

— А у тех, кто не явился, побывали?

— Мы поручили бригадирам объехать остальных,— объясняет Пабло.— Сами только заехали к этому... к Сиако.— Он вопросительно смотрит на Хорхе: — Сиако, да?

— Сиако, Сиако,— подтверждает Хорхе.— Бруно его уже знает.

— Ладно, подготовите мне подробный отчет об этих собраниях,— приказывает директор.

— Были кое-какие шероховатости,— повторяет Пабло.

— Скоро, товарищи, нам пришлют три движка и генераторы. Как только пустим электростанции, сразу же наладим радиосвязь с бригадами. Можно будет в любое время связаться с ними и более эффективно контролировать работу. Кроме того, в некоторые бригады проведем свет. Будет у нас и еще кое-что, но пока больше ничего говорить не надо. Вообще следует взять за правило: никогда ничего не обещать, если сами на сто процентов не уверены, что сможем выполнить свои обещания. Если мы будем направо и налево раздавать обещания и не выполнять их, то потеряем авторитет, а наш авторитет здесь — это авторитет революции,— говорит Бруно.— Я вот в последний момент чуть не запарился в Гаване, а все потому, что наобещал народу спецодежду. Наобещал, а оказывается, она вся зарезервирована для мачетеро. Так что не торопись с обещаниями. И об электростанциях до поры не надо говорить, пока их не привезут сюда.

— А как же с одеждой-то? — спрашивает Серхио.

— В конце концов добился. Дадут нам одежду, только следует хорошенько продумать, как мы будем ее распределять.

— Я уже уточнил все списки,— докладывает Серхио.

— Мы должны резко поднять уровень политической работы,— продолжает Бруно.— Этим займется Луис.— Он задумчиво смотрит в окно на синюю цепь далеких гор, вырисовывающуюся на фоне заката.— Первое, что надо сделать в этом направлении,— разобраться поглубже во всех местных проблемах. Как нынешних, так и дореволюционных. Разузнать, кем были эти здешние землевладельцы, как они относились к народу. Необходимо изучить социальную структуру населения и массу других вопросов. Решить, кто нам нужен, а кого следует заменить. Учтите, что вся работа была здесь запущена, и нам приходится, как говорится, начинать с «нулевого цикла». Но прежде всего следует разобраться в людях, проживающих на территории хозяйства. Понятно, это не сделаешь за один день. И хочу предупредить, что работа будет очень трудная. Тяжелая будет работа. Ну, а теперь дайте мне что-нибудь поесть.

— Питание в столовых надо улучшить,— вставляет Хорхе.— Рабочие жалуются. И не без оснований.

— Это мы поправим. Только не надо забывать о более важных вещах,— говорит Бруно.— А питание можно немного улучшить уже теперь. И даже без дополнительных продуктов. Просто надо требовать от поваров, чтобы готовили более старательно, толковее использовали те продукты, которые есть.

Опустился вечер. Бруно вглядывается в посеревшее небо, в протянувшиеся через него желтые, фиолетовые и оранжевые полосы. На горизонте светлый край неба изодран зубчатыми пиками гор и черными силуэтами сосен.

> ...Подшутили, значит, над ним. А Векша, правда, умел летать на своих крыльях из пальмового листа. Что ты на меня так смотришь? Точно летал — вот убей на этом месте. А то, что беда с ним случилась, вовсе не значит, что он не мог летать. Ты знаешь, неподалеку от Сторожевой растет одна сосна, здоровенная такая, высокая и очень старая. Она, говорят, уже тогда стояла, когда тут еще индейцы жили. И главное, никто ее почему-то не срубил — одна она такая старая здесь и осталась. Некоторые говорят, будто потому ее не срубили, что она, значит, с самого начала была выше всех других деревьев и вроде бы ею пользовались как приметой на местности. Ее верхушку можно увидеть от самой Байахи и от моря. Даже от города можно увидеть, а он ведь как далеко! А другие утверждают, что сосну эту оставили вместо наблюдательной вышки: с нее будто бы наблюдали, не подходят ли к берегу пираты. Понятно, из-за такой ее высоты и молний не раз в нее попадали. А ствол толстенный — вдвоем не обхватишь, и чешуя на коре — каждая в ладонь! Даже если внизу нет ни ветерка, вершина ее все равно качается — от высоты. И поэтому, говорят, если кто даже и сумеет на ту сосну забраться, то у него сразу начинает кружиться голова, так сильно раскачивается верхушка. И вот, значит, этот самый Векша...

Со стороны дороги доносится шум. Марипоса возбужденно мечется по двору, с лаем бросается на изгородь. На гребне холма на фоне светлого неба резко вырисовывается черный силуэт «джипа». Сиако, вытянув шею, всматривается в приближающуюся машину, а Клаудиа — в него. Смотрит она пристально, с любопытством и укором: с тех пор как Сиако переменился к ней, с тех пор как она увидела у него пистолет, Клаудиа находится в каком-то оцепенении, словно ожидая чего-то страшного и неотвратимого. Уставится на мужа своим печальным неподвижным взглядом и смотрит, смотрит, пытаясь поймать его ускользающие глаза, увидеть в них хоть какую-нибудь разгадку. И все чаще взгляд ее затуманивается, уходит в прошлое, в ее далекие мечты и несбывшиеся надежды. Вся жизнь снова проходит перед ее невидящим взором: ее девичьи сны и дети, которых у нее так и не было и теперь уже не будет но которые всегда жили в ее воображении, с тех пор как она вечерами стала поджидать Сиако в зарослях буганвильи.

Когда Куэто вылезает из «джипа» и подходит к Сиако, он вежливо кивает и Клаудии, но она не отвечает на его приветствие. Она неподвижно сидит на табурете и словно не видит ни «джипа», ни Куэто, ни Сиако — она сейчас уже далеко-далеко, в том нереальном мире, который может существовать теперь только в ее воображении, в глубине ее обращенного в прошлое взгляда — в воспоминаниях о былых мечтах и надеждах.

Куэто и Сиако направляются к навесу. Проходя мимо Клаудии, Куэто снова здоровается с ней, но и на этот раз она не отвечает. Остановившись, Куэто удивленно вглядывается в ее глаза, потом шепотом спрашивает Сиако:

— Что с ней?

— Дурит баба. Просто терпенья никакого нет.

— А у тебя что случилось?

— Кобыла повредила ногу. Из дома не мог выехать. Тебя ждал.

— И что же ты теперь думаешь?

— Думаю, что в неподходящее время они приехали,— отвечает Сиако.— Но так или иначе, давай собираться к ним. Надо рассказать, что тут происходит.

— Опасно сейчас ехать,— возражает Куэто.

— Опасно — не опасно, ехать надо.

— Как ты думаешь, могут за нами следить?

— Не знаю.

— Уверен, что следят.

— Все равно ехать надо,— решительно заявляет Сиако.— У них должны быть четкие инструкции. И только они могут помочь нам выбраться отсюда, если наше дело провалится.

— А думаешь, помогут? — оборачивается Куэто к собеседнику.— Нет, серьезно, помогут?

— Они же должны возвращаться. Ну, вот и мы тоже уедем с ними. Не знаю, как ты, а я все равно уеду. Не могу больше терпеть того, что здесь творится.

— Я тоже не могу, — не совсем уверенно отвечает Куэто.— Только ты правда думаешь, что они возьмут нас с собой?

— Пусть попробуют не взять! Тогда и сами никуда не уедут,— твердо заявляет Сиако, пощупывая царапины на лице.— Ну, а теперь нам пора.

— Ты с ума сошел, Сиако?

— Что там еще?

— Если кто-нибудь увидит нас вместе в «джипе», сразу догадается... Надо действовать поосторожнее.

— Тогда поедем вечером,— предлагает Сиако.

— Нет, лучше днем,— мнется Куэто.

— Ну, хватит! Днем или вечером, но ты понимаешь, что мы должны ехать?

— Тогда я сперва проеду по поселку, в питомники загляну, чтобы посмотреть, что там делается. Заодно проверю, нет ли слежки. А ты через какое-то время приходи на дорогу к Эль Деррумбадеро.

— Ладно,— бросает Сиако, все еще продолжая трогать свои царапины.

— Только знаешь как,— объясняет Куэто,— я проеду по дороге мимо тебя, а ты внимательно посмотри, нет ли кого сзади. Потом я подам назад и заберу тебя. Ладно?

Идет,— отвечает Сиако и входит в дом.

Клаудиа с тем же отрешенным взглядом сидит все в той же позе. Будто каменная — и не шелохнется. Потом поднимает на него глаза, и от этого взгляда Сиако становится не по себе. Он берет стоящую на столе бутылку и пьет из горлышка. Потом отливает агуардьенте из бутылки в большой плоский пузырек. И вдруг Клаудиа, не меняя позы и не шевелясь, тоненьким голоском затягивает деревенскую песенку, старинную мелодию, которую частенько, бывало, напевала бабушка, а она слушала ее, притаившись в кустарнике, когда ждала Сиако. Клаудиа монотонно повторяет один и тот же незамысловатый мотив. Сиако в раздражении кричит:

— Прекрати свои дурацкие песни! Сейчас не до песен!

Но она словно не слышит его, глядит перед собой неподвижным взором и тянет, тянет тоскливую и бесконечную мелодию. Сиако снова хватает бутылку и допивает остатки. Потом быстро подходит к кровати, вытаскивает из-под подушки приемник и пистолет и, накинув на плечи рубашку, выходит во двор. Проходя мимо жены, он еще раз бросает взгляд на ее застывшее лицо, остановившиеся стеклянные глаза и думает: «Нет, сейчас ей никак нельзя доверять. Черт знает что она может отмочить». С улицы он еще раз оборачивается и смотрит на Клаудию, безжизненно застывшую на своем табурете. Сиако уверен, что она даже не заметила, как он вышел. Глаза ее блестят, как две масляные капли на плоской доске лица.

...Эта-то громадная сосна и сводила Векшу с ума. Народ-то, значит, поддразнивал его — «не залезешь, да не залезешь». И так его раззадорили, что он наконец решился. Со всей округи жители собрались, чтобы посмотреть, как он полезет. Начал он, как всегда: сначала, значит, на небольшую сосенку забрался, с нее — повыше, а потом и до самой большой дошел. Снизу ему кричат, подбадривают, потому что видно — за нелегкое дело взялся парень. Одно время он было остановился: ни вперед, ни назад, наверно, смолой его к стволу прихватило. Ну, потом, смотрим, полез дальше. И чем выше забирался, тем выше казалась сосна, будто росла она, пока он лез, прямо чуть ли не до неба стала. А Векша все уменьшается и уменьшается. Потом и совсем уж его не видно. Люди кричат, давай, мол, прыгай со своими крыльями, а его все нет и нет. Час ждали, другой — нет Векши. Надо бы кому-нибудь подняться на сосну-то, чтобы посмотреть, что

там с ним случилось, только кто полезет? С тех пор Векшу больше не видели...

После ужина все снова идут в контору. Бруно вытаскивает из портфеля папку, достает из нее несколько копий документа и передает товарищам. Пока они читают, он молча наблюдает за ними. Взгляд его останавливается на Луисе. Широкий рубец шрама, пересекающий его левую щеку, выпирает наружу, словно рана ему была нанесена изнутри. Глядя на этот рубец, Бруно вспоминает ту лесную засаду, где Луис был ранен: пуля вошла ему под подбородок и вышла почти у уха, наискось разорвав щеку. Незаметно просунув руку под рубашку, Бруно ощупывает свой шрам и думает, как же, должно быть, больно Луису, если даже его плечо в ненастные дни ноет так, будто рана снова открылась. Он опять вспоминает ту засаду, в которую они попали. Вынимает из пачки сигарету и стучит ею по спичечной коробке, стараясь сдержать себя, чтобы не сказать того, чего он не должен сейчас сказать, чего пока говорить нельзя.

Он переводит взгляд на Серхио, который читает очень внимательно, будто подчеркивая в уме отдельные места документа.

— Вот это размах! — восклицает Хорхе, разглаживая прочитанные бумаги.— Грандиозно!

Пабло и Луис молча смотрят на Бруно, а тот, слегка улыбаясь, разглядывает взволнованное лицо Хорхе. Закончив читать, Серхио откидывается к спинке стула и оборачивается к Бруно. Он никак не может подобрать нужных слов и поэтому несколько мгновений кажется растерянным. Так ничего и не сказав, кладет бумаги на стол и тоже закуривает.

— Знаете,— задумчиво произносит Хорхе,— когда мы все это сделаем, никто и не поверит, с чего нам приходилось начинать. И не вспомнит никто, как мы тут жили.

— Ну, кто-нибудь да вспомнит,— возражает Бруно.— Кто-нибудь обязательно расскажет потом людям и как мы начинали, и какие перемены здесь произошли, чтобы те, кто придет после нас, тоже все знали.

— Планы, конечно, захватывающие,— замечает Серхио,— только быстро нам их не осуществить.

— Понятно, быстро и нельзя. Действовать надо постепенно,— соглашается Бруно.— Кое-что в них может даже и растревожить народ на первых порах. Тем более что есть целый ряд объективных трудностей, усложняющих наши задачи. Вот почему я и хотел, чтобы вы знали комплексный план. Мы будем выполнять его по этапам, с необходимым тактом. Но чтобы лучше понимать суть и значение отдельных мероприятий, вам целесообразно ознакомиться с нашим проектом в целом.

— Только я думаю, что для осуществления тут всех этих планов у здешнего населения не хватает главного — политической сознательности,— говорит Хорхе.— Политический уровень очень низок.

— Поэтому-то в качестве первоочередной задачи план и предусматривает подъем политической сознательности,— отвечает Бруно.— Естественно, что население здесь и думает, и действует, как повелось с дедовских времен, и считает, что иначе и быть не может. Надо на деле показать людям, что можно жить иначе. Показать, понимаете, а потом уже и объяснить. Нам придется развернуть индивидуальную разъяснительную работу, помимо общей, конечно, чтобы довести до сознания каждого человека значение и смысл каждой проблемы.

— Но здесь всякий живет сам по себе,— отвечает Хорхе.— И мне, например, представляется сомнительным, чтобы люди одобрили идею насчет коллективных подсобных хозяйств — «микроплан».

— Как же иначе мы сможем решить вопрос с теми крестьянами, которые незаконно используют государственные земли под личные посевы и огороды? — спрашивает Бруно.— Согласиться с таким положением мы не можем, это действовало бы разлагающе и на других.

— Это понятно, но вы увидите, какой скандал здесь разразится по этому поводу,— говорит Хорхе.— Когда нормы устанавливали, и то сколько шума было! Боюсь, что народ, узнав об этом, пойдет на открытые выступления. Люди тут знаете какие! Думаю, что здесь будет не так-то легко выполнить то, что написано в плане.

— А я, Хорхе, думаю, что если нужно выполнить, то выполним,— твердо отвечает Бруно.— Я верю в народ. Нам надо побольше бывать с людьми: работать в поле, вместе делить трудности, относиться к ним с уважением и самим высоко держать честь революционеров. Надо завоевать доверие и авторитет у людей. И тогда они пойдут за нами, пойдут за революцией и правильно поймут наши планы. Поймут и помогут их выполнить. Но хватит общих разговоров. Давайте о деле. За каждым из вас я думаю закрепить участок работы. Разумеется, действовать будем сообща, но каждый будет ответственным и за какое-то определенное дело. И не будем терять времени. Его уже потеряно достаточно!

Утро. Вовсю горланят петухи. А в правлении все еще сидят, обсуждают детали предстоящей работы. Первым поднимается Хорхе, он выходит из конторы и останавливается. Небо уже не черное, а серое, луны за облаками не видно. «Да, поднимется здесь буча с этими коллективными хозяйствами»,— думает он. Зажигает сигарету и

медленно идет по гравиевой дорожке к общежитию. Поселок тих и темен, только в кабинете Бруно ярко освещены окна. Над землей стелется жидкий голубоватый туман.

А возле Бабьего ручья ночами из-под земли поднимаются два огня, красные такие и размером с гроб. Появляются они всегда по пятницам. Говорят, будто это два кума, которые тут жили, а потом поспорили из-за чего-то и зарубили друг друга мачете. Один огонь, говорят, поднимается с этой стороны ручья, а другой — с той и начинают сближаться, а от них, словно вспышки, навстречу друг другу сверкают два мачете. Ну, как сойдутся, тут и пошла у них возня — дерутся, значит. И чем дольше дерутся, тем огонь-то ихний все слабее и слабее становится, пока совсем не погаснет...

Луны за облаками не видно. Влажный пронизывающий ветер несет с собой запах земли и смолы. Его резкие порывы щетинят по косогору сухую траву, раскачивают ветви сосен. Сиако, воровато озираясь и напрягая слух, пробирается через сосняк. Здесь еще так темно, что даже невозможно различить дорогу, которая, извиваясь и петляя, спускается к Эль Деррумбадеро. По сторонам сплошные заросли густого марабу, не очень высокого, но вполне пригодного для того, чтобы в нем укрыться. Осторожно, стараясь не поцарапаться, Сиако влезает в кусты. И все-таки какая-то шальная ветка, вскинутая порывом ветра, так хлестко бьет его по лицу, что он невольно подается назад, едва успев закрыть глаза. Острый шип, вонзившись в висок, раздирает кожу почти до глаза. Превозмогая боль, Сиако наклоняется и на четвереньках забирается в глубь кустарника. Присев на корточки, ждет. Проходит полчаса, а Куэто все нет. Достав из кармана брюк свой плоский флакон, Сиако отпивает несколько глотков. Одиночество гнетет его. Он напряженно прислушивается, пытаясь уловить желанный шум мотора, но кругом только свербящий писк москитов, вьющихся над его головой, кваканье лягушек и шум ветра, гуляющего в кронах деревьев. Теряя терпение, Сиако снова подносит флакон ко рту и, допив остатки, рукавом вытирает рот, крякает и мотает головой. На душе тоскливо и тревожно. С тех пор как ему зачитали новую инструкцию, он понял, что прежней его жизни пришел конец. И теперь все время ему кажется, что кто-то его преследует, кто-то следит за каждым его шагом. Он думает о том, как некстати лошадь подвернула ногу и вот он связан по рукам и ногам, думает о Нати, о людях, высадившихся на побережье, которые давно уже ждут его в лесу, думает о Клаудии. Когда Куэто несколько дней не приезжал, Сиако, растянувшись на кровати, с раздражением думал и о нем. «Прямо как петля какая-то затягивается вокруг»,— не раз проносилось у него в голове за эти последние ночи, в которые он никак не мог заставить себя заснуть. Ему и сейчас не хочется спать, он только чувствует, как набрякли веки и как раздражает его эта тяжелая усталость от бессонницы и постоянного напряжения последних дней. «А вдруг Куэто бросит все и не приедет? А может быть, за ним уже следят?.. Что будет, если нас тут накроют?» Он мысленно представляет, как его будут допрашивать, и внутренне холодеет. Просунув руку за пазуху, он ощупывает пистолет: это успокаивает, придает уверенности.

Иногда вдруг послышится, будто чьи-то шаги шуршат сзади по сухой траве за кустами. Тогда Сиако замирает, напряженно вглядываясь в темноту, и крепче сжимает в руке пистолет, держа палец на спусковом крючке. Но шорохи растворяются в других звуках ночи, и снова тянется монотонное, бесконечное ожидание. Прошел уже час. Сиако решает, что дальше ждать бесполезно. Но тут с дороги доносится шум автомобильного мотора, и вскоре в темноте вырисовывается еще более темный контур «джипа». Машина проходит мимо, но через некоторое время задним ходом возвращается к тому месту, где укрылся Сиако.

— Я уж думал, что ты совсем не приедешь,— ворчит он, забираясь на сиденье.— Заметил что-нибудь?

— Нет, ничего. Все спокойно. Никто за мной не следил.

— Ну, это ты еще погоди, этого мы не знаем. Я вот тут, пока ждал тебя, вроде слышал чьи-то шаги,— перебивает его Сиако.— Если они возьмутся следить, то уж постараются сделать это незаметно. Я все-таки думаю, что за нами могут наблюдать.

— Каррамба! Хватит тебе! Еще и вправду накличешь беду,— поеживается Куэто.

— Трусишь?

— А ты не пугай.

Поднимаясь по склону, они видят, как у горизонта на едва начинающем светлеть небе вспыхивают ветвистые, словно вены, молнии, такие далекие, что грома еще не слышно.

— Что они нам скажут? — словно сам себя спрашивает Куэто.

— Кто?

— Да эти. Ты видел, как разозлился на нас Бебе, когда они высадились? Не понравилось мне это... Мы тут рискуем не меньше, а может, и больше их, а они еще издеваются над нами. Трусами называют. Нет, не понравились мне они.

— Я думаю, мы разберемся, кто из нас трус и кто не трус, когда они будут уезжать отсюда и попробуют не взять нас с собой,— говорит Сиако, проводя кончиком пальца по свежей царапине у левого глаза.— Вот тогда и посмотрим.

Теперь уже до них начинают доноситься и глухие раскаты грома. Листья, освещаемые вспышками далеких молний, испуганно трепещут на ветвях в усиливающемся ветре.

— По дороге Хосе не поедем,— говорит Куэто.— После дождей ее наверняка развезло. К тому же снова дождь собирается. Там такое месиво будет — ни за что не проехать.

— А где же проедем?

— Нигде. Придется идти пешком через лес.

Больше не разговаривают. Машину оставляют в кустарнике метрах в двухстах от леса. Спрятавшись за первыми деревьями, вытаскивают пистолеты и внимательно осматривают то место, где бросили машину. Не заметив ничего подозрительного, углубляются в лес. Узенькой тропинкой, прорубленной в подлеске и хорошо замаскированной, спускаются к оврагу, на дне которого протекает речка. Вода в ней после дождей поднялась и доходит им выше пояса. На другом берегу уже нет такой тропинки, и приходится с трудом пробираться через кустарники. Неожиданно близкая молния ярко осветила весь склон горы, а налетевший шквал с силой ударил по деревьям. Заволновались, застонали кроны, а растревоженные ветки кустарника начали хлестко стегать путников по лицам. Порывы ветра, мечущегося между стволами, взметают вихри старой листвы, затрудняя видимость и движение. Слышно, как по верхним листьям деревьев ударили первые капли дождя.

Вдруг Сиако чувствует, как что-то холодное, металлическое уткнулось ему в бок, и тут же слышит резкий злой голос:

— А-а! Появились наконец, голубчики!

— Там, понимаете, кое-что случилось,— приходя в себя от неожиданности, отвечает Сиако.

— Хватит трепаться! Вперед! — обрывает его тот же голос.

Металлический предмет — Сиако краем глаза видит ствол американского автомата М-3 — продолжает давить его в бок.

— Я серьезно. Надо поговорить.

— Вперед! Там поговоришь.— И Сиако чувствует, как дуло автомата бесцеремонно подталкивает его.— Ну!

Теперь уже Сиако и Куэто видят, как недобро сверкают глаза их конвоира. Идут молча. Дождь расходится. С ветвей на головы льют целые потоки воды. Идти трудно ноги скользят по намокшим прелым листьям, по расползающейся глинистой земле. Когда наконец добираются до знакомой поляны, из-за шалаша на Сиако и Куэто нацеливаются еще два ствола. Убедившись, что опасности нет, мужчины, ожидавшие их, опускают автоматы и, не здороваясь с прибывшими, молча скрываются в шалаше.

По ночам у нас тут кругом слышно, как звонят колокольчики, тоненько так звенят. Говорят, что когда-то, давным-давно, один здешний птицелов поймал дятла и перед тем, значит, как его выпустить, привязал ему к шее бубенчики. От них и звон. Только я думаю, тут не одна такая птица должна быть — одна не могла бы сразу в разных местах звонить. А то ведь по ночам по всем оврагам, по всем балкам слышно, как переливаются эти звоночки да колокольчики. А может быть, у того дятла и птенцы вывелись тоже с колокольчиками. А что? Очень возможно. Конечно, точно я не знаю и врать не хочу, но разговоров про это у нас тут много всяких ходит. И про воду тоже. Я одно только могу точно сказать — что колокольчики в самом деле звенят. Как только стемнеет, так по оврагам и начинают... И никакого чуда здесь нет, потому что любой их может услышать...

— Клементе! Слышишь, Клементе!

— Что такое? Что с тобой?..

— Вроде кто-то в дверь к нам стучался.

— Спи знай, почудилось тебе.

— Ой, боюсь я, Клементе.

— Ты все чего-то ворочалась во сне, дергалась, будто тебя хлестал кто. Ладно, спи давай.

— Слышала я, вроде кто в стену стучал.

— Ветер это, спи.

— И шаги чьи-то слышала.

— Сказано тебе — ветер.

Нати свернулась в комок, водит по сторонам широко раскрытыми испуганными глазами. Руки скрестила на груди, словно прикрываясь от опасности. В ней растет беспокойство и смутное желание... На дворе дождь. Он всегда несет с собой какую-

то сладкую расслабленность, истому и тревогу. Черный густой воздух обволакивает ее, она чувствует себя пленницей в этой душной комнате, в четырех дощатых стенах, по которым шурша ползут струи дождя. Вот капли застучали сильнее и призывнее. И она, словно подчиняясь их ритму, начинает вздрагивать и беспокойно метаться по кровати. Смутные видения и воспоминания волнуют ее кровь и тело. Она резко отворачивается от Клементе, руки ее конвульсивно мнут простыню, лицо покрывает испарина. Нати чувствует себя так, будто Сиако пришел к ней сюда, будто шепчет он ей что-то на ухо, щекоча его своими губами... Сквозь неплотно подогнанные черепицы крыши сочится вода. Теплые капли падают на тело Нати и медленно стекают, а ей кажется, что это пальцы Сиако гладят ее и ласкают. Она впадает в забытье, переносясь в другой мир, где только она и Сиако, его упругая горячая кожа и ласковые нетерпеливые пальцы. Нати чувствует, как вся она обновляется, становится чище и легче... В щелки у конька крыши сочится вода и упругими теплыми каплями падает на Нати... Вот уже неделя, как Сиако не приезжает к ней. Ни в дождь, ни в ведро. «Что с тобой, Сиако?» Ей вспоминаются последние свидания с ним. Какие ужасные вещи он ей рассказал! И очень быстро в глаза его возвращалась холодная отчужденность. И уезжал он не как раньше: не оборачивался к ней, не повторял без конца «прощай, дорогая моя». Он резко вонзил шпоры в бока лошади, и та очумело сорвалась с места, унося всадника в облаке пыли... Слезы льются по лицу Нати, смешиваясь с каплями дождевой воды. Она снова и снова припоминает то, что он ей сказал в последний раз,— жуткое дело задумал Сиако. Вспоминает его решительные жесты... Она провожала его, но он не обернулся, сразу же исчез в пыльных клубах, и взгляд ее, словно упираясь в глухую стену, больше его не различал...

Снаружи доносится нарастающий шум дождя.

Про Тилина, ну, того самого, который сердился, когда кто-нибудь на его тень наступал, рассказывают еще, что однажды у него пропала целая упряжка мулов. Коренного звали Птичкой говорят, очень умный был мул. Тилин даже святым его считал Похоже, и вправду он был не дурак, раз сам сбежал от работы и увел с собой остальных мулов, всех, кроме последнего в упряжке — по кличке Пешеход. Этот Пешеход очень был ленивый мул, наверно, поэтому и не убежал вместе с остальными. Некоторые считают, что колокольчиками ночью по оврагам звенят не дятлы, а мулы Тилина. То есть теперь уже не сами мулы, а их грешные души...

— В чем дело? — набрасывается на Сиако самый высокий.— Знал бы я раньше, что вы такое дерьмо! Надо же, столько времени не являться!

Бебе садится напротив Сиако:

— Ну что, вояки, в штаны напустили?

Сиако подскакивает, как ужаленный, хватает Бебе за ворот рубашки и, с силой встряхнув, кричит ему в лицо:

— Ты что, издеваться задумал? Может, сначала нас послушаете?

Бебе оторопело таращит глаза, остальные от неожиданности тоже притихли. Куэто стоит ни жив ни мертв.

— Ну, ладно, давай выкладывай, что у тебя там,— говорит Бебе.— И руки убери! Чего разошелся? Сейчас не время для этого.

— Тут кто хочешь разойдется...

— Ну, извини, извини и давай рассказывай, что там у вас случилось.

Успокаиваясь, Сиако подробно докладывает о том, что произошло за это время в лесоводческом хозяйстве. Передает содержание новой инструкции. Положение, в котором они теперь оказались, очень трудное и опасное. Бебе хмурится, лица остальных тоже угрюмы.

— Уверены, что за вами еще не следят? — спрашивает Бебе, постукивая нервно сжатым кулаком по прикладу автомата.

— Полностью уверенным быть трудно,— отвечает Сиако.— Что, и тебя пробирает?

Бебе внимательно смотрит на него и вдруг улыбается. Встает, хлопает Сиако по плечу и развязно говорит:

— Нет, наоборот! Это мне нравится, парень! Вот это мне нравится!

— Ну ладно, нравится. Тогда говори, что будем делать,— обращается к нему Сиако.

— Надо как можно скорее связаться с Центром. Запросим указаний,— отвечает Бебе.— Откровенно говоря, нам здорово не повезло, что мы прибыли сюда в такое время. А вам придется остаться с нами, пока не получим инструкций!

— Как так?

— Вот так, останетесь — и все!

■

Говорят, что вода вымывает у человека — и из ума, и из крови, и из глаз все то грязное, что он видел, в мыслях держал, чего добивался или

просто хотел. Она излечивает человека от всего плохого. Многие в это верят. Они, значит, считают, что с неба на землю приходят две вещи: вода и гром. Воду, говорят они, посылает нам с дождем бог. А гром — это от дьявола. Вода, стало быть, дается человеку, чтобы он очищался и снаружи, и изнутри.

Первой у нас тут начала лечить водой бабка Антоньика. Воду брала из родника, что возле дороги на Ла О. Какой тогда здесь переполох поднялся, когда она этим делом-то занялась! Народ к ней валом валил. Не поверишь — из города приходили. А она, значит, у себя в сарае лечит и лечит всех подряд. Толпами шли. Антоньика говорила: «Дьявол насылает на нас грозы, желая нашей погибели, а господь бог дает воду для жизни людей и для здоровья». Ну, раз столько народу здесь стало собираться, Гуарача быстренько открыла рядом с Антоньикиным домом ларек, а потом еще один — с закуской. Дела, понятно, хорошо пошли, людей-то ведь сколько сходилось. Потом навесы такие сделала с гамаками, чтобы больным было где ждать очереди. Фреснедо — паралитика-то — Антоньика вылечила. Она! Убей — не вру. Она его, значит, раздела догола в четыре часа утра да как окатит сверху холодной водой. Фреснедо аж подпрыгнул и с тех пор стал ходить. Правда, одну ногу волочит по земле, но все-таки ходит! Я раз как-то сказал ему: «Слушай, говорю, Фреснедо, тут бы кто хочешь не то что пошел — бегом бы побежал, если на голого выплеснуть поутру ведро воды». А он на меня как окрысится! Разорвать был готов! Смех — смехом, но Антоньика, говорят, лечила по-настоящему. И одной только водой. Потом не знаю, что случилось, только уехала она из этих мест. И Гуарача тоже. Гуарача открыла похоронное заведение в поселке, а об Антоньике никто больше не слыхал. Говорили люди, будто она купила себе дом в Гаване и живет там. Но толком никто ничего не знает. А тут у нас еще и теперь есть такие, которые верят в воду. «Водяными» называются.

Утро серое, пасмурное, солнце как будто и не всходило вовсе. Дождь со вчерашнего вечера льет не переставая, и кажется, что ему не будет конца. Тяжелые набрякшие облака ползут над самой землей. Площадка перед правлением превратилась в сплошное болото. Рыжая глина, трава, гравиевые дорожки — все залито мутной, пузырящейся водой. Ветер срывает листья с деревьев, пытаясь поиграть с ними в воздухе, но тяжелые дождевые капли быстро прибивают их к лужам. И правление, и дома, и хозяйственные постройки, вкривь и вкось зачерченные ломаными штрихами дождя, едва различимы в сумеречном свете утра. Рабочие, ночевавшие в общежитии, в поле не вышли и сейчас небольшими группками толпятся под навесом перед правлением, курят, томимые непривычным бездельем, поглядывают на небо. Те, кто утром слышал радио, рассказывают последние новости. Бруно тоже здесь: присев на скамейку, беседует с группой мужчин. Неожиданно из-за бараков показывается перепачканный с ног до головы глиной шофер одного из грузовиков. Не разбирая дороги, шлепая по лужам и грязи, он направляется прямо к Бруно. Долго не может отдышаться, широко раскрытым ртом втягивает в себя воздух и с шумом выдыхает его, разбрызгивая капли воды. Наконец докладывает: река вышла из берегов и затопила мост. Он пытался проскочить через поток, но мотор заглох и грузовик остался в воде. Бруно встает. Задав шоферу еще несколько вопросов, он подзывает к себе остальных рабочих. Тут же составляются спасательные группы. И уже через несколько минут, захватив лопаты, топоры, мачете, веревки и цепи, рабочие садятся в кузовы грузовиков. Бруно, Луис, Пабло и Хорхе выезжают на «газике». К каравану присоединяются два трактора.

— Какое место на территории хозяйства самое опасное? — спрашивает Бруно.

— Низина в Лас Десеадас,— отвечает Хорхе.

— Значит, едем туда,— решает директор.

Грузовики уезжают к мосту, возле которого затонула машина, а «газик», натужно гудя по грязи, проселком направляется в сторону Лас Десеадас. Дождь немного стих, но в воздухе висит тяжелая туманная мгла измороси. У первого попавшегося по пути дома останавливаются. В доме собралось довольно много народа — сюда перебрались жители ближайших хуторов, расположенных в низинах.

Справившись у них об обстановке и наскоро проглотив горячего кофе, все снова бегут к машине. Переставший было дождь опять развязно барабанит по крыше «газика». Дороги никто толком не знает, поэтому им довольно долго приходится путаться в лабиринте проселков, многие из которых, неизвестно кем и зачем проторенные, обрываются в самых неожиданных местах, упираясь в непролазные заросли. Тогда снова надо возвращаться назад и наугад выбирать другую дорогу, которая хотя бы приблизительно вела в сторону Лас Десеадас. В один из таких моментов, когда Хорхе подавал машину задним ходом, колеса соскользнули в глубокую рытвину, и им пришлось немало повозиться под дождем, чтобы выбраться из западни. Машина села на дифференциал, колеса с воем вертелись вхолостую, разбрызгивая густую липкую

грязь на суетившихся сзади Бруно, Луиса и Пабло. Вытащить ее удалось только тогда, когда, сделав из тросов постромки, все трое — Хорхе оставался за рулем — впряглись в них и рывком сдвинули задний мост со скрытого под водой ухаба.

— Скоро ли наконец доберемся до Лас Десеадас? — нетерпеливо спрашивает Бруно, когда все снова уселись в машину.

— Теперь уже рядом,— говорит Хорхе.— Но видишь, какой крюк сделали.

— Как ты думаешь, Аресио догадался эвакуировать людей?

— Должен. Он же знает, что низину здесь заливает.

Теперь дорога идет верхом, грунт более твердый, и можно бы прибавить скорость, но дождь таким толстым слоем скатывается по ветровому стеклу, что дороги почти не видно. Хорхе, вцепившись руками в руль, напряженно всматривается вперед, чуть ли не касаясь лицом стекла. Вдруг он резко тормозит. У самого радиатора темнеют три человеческие фигуры, склонившиеся над каким-то большим предметом. Все выходят из «газика» и видят, что посреди дороги стоит швейная машинка, возле нее под проливным дождем бестолково топчутся седой старик, молодая женщина и старуха. Старуха плачет. Женщина качает на руках ребенка, завернутого в мокрые тряпки, а старуха прижимает к груди старинные настенные часы в деревянном футляре. Старик одной рукой держит пару связанных за ноги куриц, о его штанину повизгивая трется грязный поросенок.

— Успели вот вынести что подороже,— бормочет старик, растерянно моргая. По лицу его стекают струйки воды.

— Откуда будете? — спрашивает Бруно.

— Оттуда, снизу,— отвечает старик, свободной рукой показывая налево.

— Как же вы машинку-то тащили?

— А куда денешься?

Все стоят под проливным дождем, но словно бы и не замечают его, неторопливо перебрасываясь вопросами.

— Так нам повезло, так повезло, что встретили вас,— с радостной улыбкой говорит старик.

Глядя на потоки воды, стекающие с его головы, Бруно вдруг торопится:

— А ну, быстрее все в машину!

Пабло и Луис, открыв заднюю дверцу «газика», поднимают туда швейную машинку. Женщина с ребенком, старики со своим скарбом, куры и поросенок размещаются там же сзади, четверо остальных кое-как втискиваются на переднее сиденье. Хорхе с трудом включает рычаг скоростей, и «газик» трогается.

По обе стороны дороги под порывами ветра зло мечутся ветви густого кустарника. Набухшая глина, как тесто, шевелится и пузырится под дождем. Пассажиры, схватившись за сиденья, напряженно молчат, слышится только плач озябшего ребенка да дробный стук дождя по брезентовому верху.

Ветер с лета ударяет по кронам деревьев. Испуганные листья бьются и дрожат на ветвях, сбрасывая на стоящих под ними людей потоки воды. Мужчины вылезли из своего шалаша — там нисколько не суше, чем снаружи. Куэто нервно ходит чуть в стороне от остальных. Одежда его промокла, за ворот затекают противные холодные капли и ползут по спине, словно слизняки. Он зябко ежится и сквозь зубы невнятно бормочет проклятья, то и дело поглядывая на часы. Иногда наклоняется, отжимает воду из волос и снова чертыхается.

— Вот влипли, так влипли! — хрипит он, подходя к Сиако и Бебе.— Как сразу не повезло, так и пошло.

— Что, дрожь пробирает? — с издевкой улыбается Бебе.

Но Куэто не понимает его иронии, а может быть, не хочет или не в состоянии понять ее сейчас. Он пытается отлепить приставшую к телу неприятно мокрую рубашку. Отходит на несколько шагов, что-то брюзжит себе под нос, а потом снова обращается к Сиако:

— Все. Погорели!

— Заткнись! — слышится ответ.

Насмешливо прищурившись, Бебе наблюдает за ними. Двое других, приехавших вместе с Бебе, стоят с серьезными лицами в стороне и молча жуют резинку.

— И никак нельзя? — просяще спрашивает Куэто у Бебе.

— Нельзя. Радио не работает. Не видишь, какая погода? — терпеливо разъясняет тот.— Ты же сам убедился, что связи нет.

— Когда же мы выйдем отсюда? — уже плаксиво тянет Куэто.— И как домой заявимся? Что говорить-то будем?

— Слишком беспокоитесь о том, что будете говорить. За шкуру свою трясетесь! А я что скажу? Что я скажу, я тебя спрашиваю? — Бебе говорит теперь уже без тени улыбки. — Мне и вовсе нечего сказать. Я буду разговаривать вот этой штукой! — показывает пистолет.

— Я... я не то хотел...— отшатнувшись, бормочет Куэто.

— Заткнись, кому говорю! — не сдерживая себя, рычит Сиако.

Сделав несколько шагов в сторону, Куэто вдруг плашмя бросается на мокрую

землю. Он чувствует себя обманутым и опустошенным. От сырости и холода жалость к себе становится невыносимой. Сиако и Бебе приближаются к нему.

— Послушай, парень, это не игрушки, и надо держать себя в руках, даже если приходится сидеть и ждать, не зная чего. Мы ко всему должны быть готовы. А главное — не думать все время о своей шкуре.

Куэто смотрит на него, не поднимаясь с земли, взгляд его возбужденно бегает. Вдруг он резко вскакивает на ноги, в глазах — решимость, словно в них сконцентрировался весь жар, который оставался еще в его существе.

— Я ухожу,— заявляет он.

— А я сказал — нельзя! — недобро, с расстановкой отвечает Бебе.— Ты что, рехнулся?

— Я должен посмотреть, как там машина,— удаляясь, отвечает Куэто.

— Ты не пойдешь к машине!

Куэто продолжает идти, Сиако бежит за ним, а Бебе, криво усмехаясь, наблюдает за дружками.

— Куэто! — зовет Сиако.— Слышишь, Куэто!

Тот, не останавливаясь и не отвечая, идет дальше. Сиако догоняет его, хватает за рубашку и резко дергает назад. Поскользнувшись, Куэто неловко падает на кучу ветвей.

— Тварь поганая! Ты что, спятил? — бешено шипит на него Сиако.

Куэто лежит, закусив руку.

— Последний трус! — Сиако наклоняется и говорит прямо ему в лицо: — Знал бы я, что ты такое дерьмо, ни за что не стал бы с тобой связываться!

— Оставь его,— говорит Бебе, приближаясь к ним и кладя руку на плечо Сиако.— Это просто нервы. Он знает, что уходить нельзя.

Оглянувшись, Сиако видит, что двое приятелей Бебе держат автоматы наизготовку. А Бебе спокойно повторяет:

— Оставь его. Конечно, все так неожиданно осложнилось, и теперь приходится ждать.

Они оставляют Куэто лежащим все в той же позе на земле, а сами направляются в шалаш. Вместе с ними туда входят и двое других с автоматами.

— Давайте перекусим,— предлагает Бебе.

Все усаживаются на мокрую землю. Одежда тоже намокла и противно липнет к телам. Сквозь крышу шалаша протекают тонкие ручейки воды.

Куэто, поднявшись с земли, пошатываясь возвращается к шалашу.

— Поехали с нами.

Женщина отрицательно качает головой. Она сидит на табурете, облокотившись на стол. Глаза ее заплаканы. Прижавшись к ее ногам, лежит собачонка. Дрожащей рукой женщина медленно проводит по бледному лицу.

— Где же Сиако? — спрашивают ее, но она не отвечает, будто и не слышит вопроса. Едва сдерживает рыдания.

— Что с вами, тетя Клаудиа? Вам плохо?

— Ничего, дочка, это я так.

Мерседес удивленно смотрит на Пипе.

— Поедемте с нами,— повторяет она.

— Нет. Этот дом не зальет. Сюда вода никогда не доходила.

— Но вы же одна.

— А правда, где же Сиако?

— Нету его,— отвечает Клаудиа, убирая наконец руки от лица и поворачиваясь к двери.

— Кобыла под навесом,— замечает Пипе.— Ничего не понимаю.

— Она ногу подвернула,— говорит Клаудиа, а сама никак не может оторвать взгляда от двери. И смотрит, смотрит как завороженная, не моргая.

— Сиако, муж-то твой, где? — настаивает Пипе.

— Не знаю,— Клаудиа тихонько всхлипывает.— Ушел еще с вечера, и вот нет и нет.

— Ну ладно, тетя Клаудиа, успокойтесь,— уговаривает ее Мерседес.— Поехали с нами в поселок.

— Нет, я буду его дожидаться.

— Но нельзя же оставаться здесь одной.

— Сюда вода не дойдет. Буду его дожидаться. Он вот-вот должен вернуться.

— А если затопит? — вмешивается Пипе.— Будешь дожидаться мужа, а дождешься смерти.

— Чего дождусь, того и дождусь. Я уж и сама теперь не знаю, что лучше.

Клаудиа кладет руки на стол, прячет в руках лицо. Под натянувшимся платьем видно, как вздрагивает от рыданий ее спина.

— Успокойтесь, тетя Клаудиа, не расстраивайтесь,— уговаривает ее Мерседес, поглаживая волосы плачущей женщины.

— Нет. Все равно останусь. Он должен скоро вернуться.

— Слушай, Клаудиа,— уже строго говорит Пипе,— тебе все равно придется поехать с нами. Не можем же мы бросить тебя здесь одну. Понимаешь? Все равно надо ехать!

Оторвав руки от лица, Клаудиа непонимающе смотрит на них, потом на дверь и вдруг покорно соглашается.

— Ладно,— говорит она с какой-то обреченностью в голосе и идет к кровати собрать узелок с одеждой.— Только кобылу тоже надо захватить.

— Захватим, что же теперь делать,— отвечает ей Пипе.

— И не надо плакать.— Мерседес берет ее под руку.

— Я готова,— говорит Клаудиа, показывая небольшой сверточек.

— Вы такая хорошая,— прижимает ее к себе Мерседес.

— Спасибо, доченька. Вот бы мне бог послал такую дочку, так ты.

Мерседес улыбается и целует Клаудию. Лицо женщины светлеет, резкие черты разглаживаются, в глазах появляется доброе и грустное выражение.

...Такой воды, как в девятьсот восьмом, никогда не бывало. И всякий раз, как я вспоминаю про то наводнение, из головы у меня не выходит Осьоса. Что там было! Прямо хоть кино снимай. Низина эта — Эль Деррумбадеро — вся покрылась грязной водой. А поверх воды образовалась словно корка какая — хоть вставай на нее и иди, столько там всякого мусора плавало: и доски, и ветки деревьев, и пена, и мертвая скотина. И люди мертвые тоже! Что только тогда творилось — и вообразить невозможно. Деревья, понимаешь, самые высокие, чуть выглядывали из воды, будто небольшие веточки. Как вроде бы кустарник сверху воды вырос. И крыши домов кое-где выглядывали. У нашего дома вода сперва дошла до подоконника, а потом, когда, значит, второй вал принесло, поднялась до самой крыши. А как домовые визжали, помню,— ужас! Я забрался на самую верхушку дома, вода и туда поднялась. А в руках у меня, значит, поросенок был — думал, спасу хоть его. Да куда там! Пришлось бросить и самому плыть к верхушкам деревьев. Мы уж думали, что и деревья совсем затопит,— столько было воды. Как вспомню то дерево, на которое залез, из головы у меня не идет Осьоса. Знаешь, как трудно было затащить ее туда! А она опять — прыг в воду. Что ты будешь делать? А кругом, значит, звуки какие-то непонятные: визг и стоны вроде всякие. Два дня держала нас вода на том дереве. А что с Осьосой делалось, прямо и сказать не могу. Что ты?! Такого наводнения, как в девятьсот восьмом, никогда больше не было. Сейчас это что? Тьфу! Пустяк! После, когда вода, значит, спала,—кругом все покрылось красной глиной. А на солнце казалось — кровь. Ей-богу, будто кровь запеклась. Потом еще долго над Эль Деррумбадеро кружили стервятники. Никогда я их сразу столько не видел — неба за ними не разглядеть. Ей-богу, не вру...

В столовой Лас Десеадас полно беженцев. Народ только и говорит что о наводнении. По цинковой крыше гулко тарахтит дождь Новости, одна страшнее другой, мгновенно облетают весь барак. Пропал негр Амансио: он пытался перебраться через ручей Дель Пуэнте, чтобы забрать образ богородицы, который впопыхах забыл дома! На низком берегу реки вода идет уже поверх деревьев! А в долину Эль Деррумбадеро прорвалась через соседние овраги река, и теперь вода там поднялась до самых крыш! Старик Анастасио Риос слушает разговоры и пренебрежительно машет рукой:

— Такого, как в девятьсот восьмом, никогда не было,— бормочет он.— Теперь река уже не та. Устала.

На тракторном прицепе привозят еще группу беженцев. Пипе и Мерседес, поддерживая Клаудию под руки, проводят ее на кухню. Тут же барак облетает еще одна новость: пропал Сиако!

Мерседес, открыв раздаточное окошко, спрашивает у женщин, сидящих в столовой, нет ли у кого сухого липового цвета. Несколько женщин начинают развязывать свои узелки. В это время к бараку подъезжает «газик», и Мерседес, забыв о своей просьбе, смотрит на выходящих из него людей Женщины передают ей кулечки с липовой заваркой, но она уже ничего не замечает — она увидела Бруно. Взяв наконец пару пакетиков, Мерседес как завороженная подходит к окну и не отрываясь смотрит на улицу.

— Что с тобой, дочка? — удивленно спрашивает Клаудиа.

Мерседес не слышит, ее взгляд встретился со взглядом Бруно, и Бруно улыбается ей. Радостная и смущенная, Мерседес быстро отходит от окна.

— Что с тобой? — снова обращается к ней Клаудиа.

— Ах, так, ничего, тетя Клаудиа.

— Глядите-ка, ребенок-то весь вымок,— загалдели женщины, увидев вошедшую молодую мать.

— Ну-ка разворачивай его быстрее, да на вот тебе сухое одеяло! — командует кто-то.

Старуха кладет свои настенные часы на стол, присаживается и продолжает потихоньку всхлипывать. Пабло со стариком вносят швейную машинку и устанавливают ее в углу. Целая стая детей с радостными криками сразу же бросается к ней.

Бруно с товарищами вновь усаживаются в «газик», собираясь ехать дальше. Мерседес не отрываясь смотрит на них через щелку в стене.

Пипе громко выкрикивает фамилии собравшихся в бараке людей, распределяя их по общежитиям.

Мужчины, усевшись на скамейке, слушают рассказы Анастасио Риоса о давнем наводнении, подтвердить которые теперь уже некому. Слушают, раскрыв рты, словно загипнотизированные повествованием старика. Его голос бывалого рассказчика перекрывает шум дождя и щекочет нервы слушателям. Но Анастасио говорит не только голосом, а и руками, и движениями всего тела. В его глазах слушатели видят остальное — то, чего нельзя уже выразить ни речью, ни жестами. Многие не очень верят старику, но слушают внимательно, с серьезными лицами, следя за каждым его жестом, как будто руками он рисует в воздухе иллюстрации к своему рассказу. Так бы и слушали его не отрываясь до самого вечера, если бы не одна женщина. Она выходит из столовой и направляется к общежитию. Медленно, словно наслаждаясь, идет под дождем. Мокрая одежда плотно облегает тело — кажется, что дождь обнажает ее. Мужчины, как один, впиваются в нее восхищенными взглядами, в каждом из которых одно и то же желание. Ей знакомы эти взгляды, назойливые и несдержанные, словно ощупывающие ее. И только когда в дверях общежития показывается Клементе, мужчины быстро и смущенно отводят глаза, как будто он застал их за чем-то непристойным. Старик Анастасио Риос, изжевавший, пока смотрел на нее, полсигары, тоже прячет глаза, пожимает плечами и тихим голосом восхищенно ругается. Потом, собираясь с мыслями, некоторое время молчит и наконец продолжает свой рассказ о том дереве и об Осьосе.

...Нет, такого наводнения, как тогда, больше не было. Реки, понимаешь, они как время: и текут, и столько в себе всякого несут! А сколько в них скрыто всяких тайн и секретов — и вообразить нельзя! Поэтому некоторые и не могут смотреть на них по ночам. Видели, как ночью в них что-то сверкает? Вот это и есть секреты, которые реки таят в себе. К примеру, за той большой сосной на Сторожевой течет ручеек — так, струйка небольшая, будто баба плачет. Я много знаю про этот ручей, только лучше об этом потом расскажу... Вообще я много всякого знаю о реках, почему и говорю, что такого разлива, как в восьмом году, больше не будет — река наша устала. А тогда что делалось! Как вспомнишь — волосы дыбом встают. Я вот про Осьосу начал...

Затащили мы ее, значит, на дерево, а она с ума сходит: водой, видишь ли, у нее унесло сына — ребенка грудного. Мы держим ее изо всех сил, потому что вода так разбушевалась — того гляди, и ее-то вслед за ребенком утащит. Я сижу, значит, рядом с ней, и вдруг на воде около нас показывается сверток, будто ребеночек, завернутый в пеленки. Плывет он на большой ветке и от этого не тонет. Как увидела Осьоса этот сверток: «Мой ребеночек! — кричит.— Мой ребеночек!» — и сама прыг в воду. Пришлось мне тоже прыгать и вытаскивать ее. Вытащили, а у нее в руках тот самый сверток. Она к груди обеими руками прижала и сверху желтый платок набросила — с головы своей сняла. Темно уже, ночь, а она его там же на ветке кормить начала — грудь давать то есть. Мы ей сунули свои рубашки — я и Альфредо, чтобы еще завернуть ребенка-то. Покормила она, завернула его и сидит на дереве, прижимает к себе обеими руками ребенка. Мы ей говорим, не жми его так, задушишь. А она и слушать не хочет, счастливая сидит — это, говорит, чудо господне, что я опять ребеночка нашла, что он, значит, к ней вернулся. Я, понятно, не верил, что ее ребенок мог к ней вернуться, и хотел спичку зажечь, посмотреть хотел на него, только спички все промокли и ничего у меня не получилось. Когда уже стало светать, вдруг слышим, Осьоса как вскрикнет и еще сильней прижимает ребенка к груди, а нам на него смотреть не дает. Тогда мы спрашиваем, чего, мол, кричишь, может, что случилось с дитем? Думали, мертвый он, потом — нет, слышим, заплакал, и Осьоса опять стала ему грудь совать. Значит, живой. А она как чумовая какая, все одно и то же, одно и то же: «Мой ребеночек. Мой, мой». Мы сидим и никак не поймем, в чем тут дело. Потом оказалось, что нашла-то она негритенка. И чей он был — неизвестно. У Осьосы ребенок был беленький, а этот черный весь как вакса. Вырастила она его. И теперь еще, должно быть, жива, если не померла. В Камагуэй потом она уехала. Приехала за ней, значит, сестра и увезла ее. У нее, видишь ли, с мозгами сделалось плохо. Потому что в то наводнение и муж ее утонул — Фелипе.

И кто его знает, чей это был негритенок. Только не здешний — у нас таких не было. Говорили люди, что мальчишка был из Ла Вертьенте, семья там одна целиком утонула. Но точно никто ничего не знает...

В Лас Десеадас возвращаются поздно. Дождь затихает. Беженцы, разместившиеся в общежитии, давно спят. В столовой, едва освещенной скупым желтоватым светом висячей керосиновой лампы, никого нет. Оставив «газик» возле столовой, Бруно с товарищами направился было к общежитию.

— Может быть, вам кофе разогреть?

— Она еще спрашивает! — восхищенно басит Аресио.— Ты всегда тут как тут, Мерседес!

Радостно улыбаясь, девушка бежит на кухню. Мужчины рассаживаются за столом. Когда Мерседес возвращается с кофе и расставляет чашки, заметно, что у нее слегка подрагивают руки. Так и не подняв глаз на приехавших, она быстро скрывается в кухне. За ней, как привязанная, бегает небольшая белая собачонка.

— Ну, а теперь спать! — потягивается Луис.— Место-то найдется? — обращается он к Аресио.

— Хоть отбавляй. Эти общежития строились на триста человек. Пипе уже подготовил койки для вас.

— А я, пожалуй, посижу немного,— говорит Бруно.— Спать что-то не хочется.

Он смотрит, как товарищи скрываются в общежитии, вытаскивает сигареты и спички, собираясь наконец-то спокойно покурить. Но в его карманах все настолько промокло, что тут же становится ясной безнадежность этой затеи. И он кладет спички и сигареты на стол. Шрам снова потихоньку начинает ныть. Бруно просовывает руку под рубашку и поглаживает больное плечо. Откинувшись на стуле, с наслаждением глубоко вдыхает прохладный, напоенный ночными ароматами воздух. В столовую вбегает все та же собачонка и, опустив голову, бродит под столами, изредка что-то слизывая с пола. Бруно подзывает ее, щелкая пальцами, и гладит мягкую, чуть влажную шерсть. Подняв глаза, видит в раздаточном окошке Мерседес. Улыбаясь, она наблюдает за ним.

— Не бойтесь, она не кусается,— говорит девушка.

— А ее кормили? — спрашивает он.

Мерседес отрицательно качает головой.

— Так дай ей что-нибудь. Собакам иногда тоже не мешает поесть.

— Я позабыла,— оправдывается девушка.— Она не моя, это Клаудии...

— Почему ты сидишь на кухне, а где же глухой?

— Спать пошел. Я сказала, что побуду пока здесь, а в три часа разбужу его.

— Ну, тогда принеси что-нибудь собаке. А мне, если можно,— еще немного кофе.

Дождь на улице почти перестал. Бруно смотрит через дверь на зябко вздрагивающие от редких крупных капель лужи и, встав из-за стола, направляется к выходу.

— Вы уже уходите? — слышится голос Мерседес, возвратившейся с чашкой кофе.

Бруно оборачивается и видит ее совсем близко. В своей рабочей одежде она очень похожа на мальчишку, если бы не мягкий изгиб бедер да не робкие выпуклости грудей под рубашкой. На этот раз Мерседес без платка и сомбреро, и Бруно впервые замечает, что у нее длинные золотистые волосы, спадающие на плечи. Желтоватый свет лампы играет огоньками в ее зеленых глазах. Лицо Мерседес заливает легкая краска смущения.

— Нет, я еще посижу,— отвечает с некоторым запозданием Бруно.— Присаживайся и ты.

Мерседес, не умея скрыть своего смущения, нерешительно присаживается рядом с ним. Присаживается и улыбается — знает, что это глупо, но ничего не может с собой поделать. Бруно, держа в руке чашечку кофе, смотрит на нее, а потом отводит глаза. Теперь оба вглядываются в лужи за порогом и сидят молча, натянуто, словно совсем незнакомые. Но постепенно разговор завязывается — внешне пустяковый, с улыбками и шутками, но исполненный для нее особого внутреннего смысла, который заключается вовсе не в словах. Говорят о наводнении, о том, что воздух сырой, о работе Мерседес в поселке. Она рассказывает, что ее дом стоит на пригорке, поэтому за мать она не беспокоится, а вот та, наоборот, никак не хотела отпускать ее вчера из дома — боялась ливня. Но Пипе и Хесус сказали, что надо эвакуировать народ из низины, и позвали ее с собой. Бруно интересуется возрастом Мерседес, ее учебой, она жалуется на трудности. Прошло уже больше часа, и они разговаривают теперь, как старые друзья.

— Спички у тебя тут найдутся? — спрашивает Бруно.— А то мои совсем размокли.

Мерседес направляется на кухню, а Бруно с каким-то давно забытым чувством смотрит на ее рассыпавшиеся по плечам длинные светлые волосы, на плотно обтянутую комбинезоном тонкую, точеную фигурку...

Взяв у нее коробок, Бруно пытается зажечь спичку, но сквозняк сразу же сбивает пламя. Тогда, сложив ладони со спичкой лодочкой, он наклоняется к Мерседес, и она, тоже пригнувшись, прикладывает свои ладони к его. Огонек разгоревшейся спич-

ки играет в их глазах, почти вплотную приблизившихся друг к другу. Осторожно, чтобы не погасить спичку, Бруно слегка поглаживает пальцы девушки, и это прикосновение вызывает в ней незнакомое щемяще-радостное чувство. Бруно наклоняет свое лицо еще ниже и прикуривает сигарету, а Мерседес сидит без движения с протянутыми к нему руками, боясь пошевельнуться, чтобы не спугнуть это необыкновенное ощущение его близости. Губы ее вдруг пересохли, и на лбу выступили капельки пота. Почему-то ей становится стыдно охватившего ее чувства, и лицо девушки медленно заливает краска. Взглянув на нее, Бруно вдруг, словно опомнившись, убирает свои руки и встает.

— Большое спасибо,— серьезным голосом говорит он.

Растерявшись от неожиданности, Мерседес так и остается сидеть с чуть вытянутыми, сложенными лодочкой ладонями. Удаляясь, он слышит ее тоненький срывающийся голосок:

— До завтра.

Не глядя, шагает Бруно по лужам, и в ушах его, словно музыка, звучит ее «до завтра».

Бебе подходит к ним и сообщает:

— Снова ничего! Связи нет.

Говорит он это почти весело, с каким-то издевательским выражением превосходства, от которого их коробит, но в то же время и вызывает у них восхищение его звериной выдержкой.

— Нет, из этого дела нам не выбраться подобру,— тянет Куэто.

— Не скули! — бросает Бебе и снова идет туда, где радист колдует над передатчиком, пытаясь выйти на связь.

— Все! Пропали мы теперь,— продолжает Куэто.

— Заткнись! — грубо обрывает его Сиако, который, полулежа на земле, пальцами сосредоточенно мнет глину. Лицо его сердито, он о чем-то напряженно думает.

Куэто вытирает грязной рукой грязное лицо и что-то зло отвечает Сиако. Видя, что тот его не слушает, он начинает говорить громче, пересыпая свою речь ругательствами. Это раздражает Сиако, отвлекает его от собственных невеселых мыслей. Он ведь тоже думает о том, что, может быть, и зря впутался в это дело и черт его знает, чем это все может кончиться. «Словно наездник с завязанными глазами,— думает он.— Летишь, а куда?» И снова обрывает Куэто:

— Да замолчишь ты, скотина?!

Но не это останавливает Куэто. Он вдруг замечает направленное в его сторону дуло М-3. Один из прибывших, хмуро поглядывая на него, держит автомат в руках, поигрывая обоймой: то снимет ее, то резким щелчком снова поставит на место. Куэто умолкает и, отведя взгляд от черной дырочки М-3, начинает рассматривать грязные мыски своих ботинок. Сиако нагребает руками побольше глины, тщательно разминает и, сделав круглый комок, с ожесточением бросает в большой лист, плавающий в соседней луже. Потом долго смотрит на Бебе, сидящего на корточках возле приемника с наушниками на голове. Вдруг в глазах Сиако вспыхивает радостный огонек, он дотрагивается носком ботинка до присевшего неподалеку Куэто и кивком указывает ему на Бебе. Куэто поворачивает туда голову, оживляется и хочет встать на ноги, но Сиако взглядом останавливает его. Затаив дыхание они наблюдают за Бебе и радистом. Наконец, сняв наушники, Бебе приближается к ним. Оба быстро вскакивают.

— Указания такие,— холодным тоном произносит Бебе.— Нам приказано оставаться здесь и ждать. Говорят, что это необходимо. Какие у них там планы, пока не знаю, сказано только, чтобы мы оставались. Вы можете разойтись по домам. Сделать это нужно так, чтобы ни у кого не вызвать подозрений. Связь с вами будем поддерживать по радио. Сюда вы должны явиться только по нашему вызову. Слышите — только по вызову! Забудьте, что мы здесь. Когда будет нужно, сообщим. Насчет денег не беспокойтесь — вот вам. Теперь такой вопрос: как вы объясните дома свое отсутствие? Подумали об этом?

— Подумали,— отвечает Сиако.

— Как?

— Скажу, что Куэто позвал играть в домино. Я поехал, по дороге у нас сломалась машина, ну а потом начался ливень, и нас отрезало от дома.

— Что сломалось в машине?

— Что-то с карбюратором.

— А как починили, сумеете объяснить?

— Еще бы.

— Раньше когда-нибудь отказывал карбюратор?

— Не раз.

— Учти, что...

— Будьте уверены. Все будет шито-крыто, всю жизнь исподтишка действуем. Нам наши шкуры, как вы их называете, еще дороги.

— Ну, не будем препираться. Старайтесь все время казаться спокойными. Это совет, как лучше всего спасти шкуру.

— Ладно.
— Есть какие-нибудь вопросы или все ясно?
— Все.
— Тогда — желаю удачи.

Куэто и Сиако быстро исчезают в зарослях. Всюду поломанные сучья, перекошенные деревья. Лес стоит понурый, словно все еще не оправившийся от пережитого страха перед разгулом стихии. Земля сырая и скользкая. Хотя дождь давно уже прекратился, с листьев еще каплет вода. Кругом такой вид, будто только что стадо бешеных животных несколько раз пробежало здесь вдоль и поперек.

■

Если сегодня утром он посмотрит на меня и улыбнется, как вчера, и скажет: «Здравствуй, Мерседес»,— значит, он думал обо мне. Господи, как хочется поцеловать его, дотронуться рукой до его щеки, прижаться к нему. И смотреть на него сколько вздумается, и чтобы не было неудобно и стыдно. Я бы, наверно, целыми часами смотрела и когда он ходит, и когда спит. Все, все мне в нем нравится, и даже как он рукой делает, когда говорит. Поэтому, как только я его увидела, то сразу догадалась, что это о нем я всегда мечтала. И кольца у него на пальце нет, даже следа никакого не видно. Только он наверняка женат. На какой-нибудь такой, из Гаваны, красивой, одетой по моде, ногти наманикюрены и прическа, как в журнале. А может быть, он все-таки хоть немножечко думает обо мне? Нет, у него в голове, наверное, одни дела. А если и есть свободное время, то, конечно, думает о той, о гаванской... Хорошо бы немножко думал, ну совсем, совсем немножечко... Вот если утром улыбнется, как вчера, и скажет: «Здравствуй, Мерседес», — значит, думал... Ах, какая я глупая: когда вчера он рассказывал, что издалека никак не мог меня узнать, надо было спросить, какого цвета платок ему больше всего нравится. Я бы всегда его повязывала, чтобы он сразу узнавал... А как было бы хорошо, если бы я могла сказать ему: «Сегодня вечером, ровно в девять я буду думать о тебе»,— и поцеловать его в нос... А он бы мне ответил: «Порядок. Я тоже буду думать о тебе в девять ноль-ноль». Вечером смотрю на часы: ровно девять. Я скорей закрываю глаза, прижимаюсь к подушке и изо всех сил думаю о нем. А он тоже думает обо мне... А еще бы лучше все время быть вместе с ним. Мы бы так дурачились, смеялись. Я бы погладила его рукой по щеке, а потом положила бы ему в рот леденец и своими губами отняла... Ой, что я такое думаю! На работу я всегда буду надевать платок, который ему нравится. Он подъедет на своем «газике» и сразу по платку догадается, что я его люблю. А хорошо бы, подошел он ко мне прямо в питомнике и при всех поцеловал. Пусть бы все рты раскрыли от удивления и сказали: «Вот бесстыдники!» Зато не стали бы больше приставать ко мне и смеяться... Нет, хорошо бы, он и вправду обо мне хоть немножечко думал! Вот если утром он улыбнется и скажет: «Здравствуй, Мерседес!» — как вчера, значит, все-таки думал обо мне...

Когда утром Бруно, выйдя из дома, направляется к машине, он видит Мерседес и улыбается ей. Несколько мгновений они смотрят друг на друга. Мерседес чувствует, как у нее слабеют ноги, как суеверный радостный страх охватывает ее всю, как рука сама поднимается и трепещет в воздухе, посылая Бруно прощальный привет.

Два «газика» разворачиваются на площадке между столовой и общежитием. Мерседес еще долго видит, как Бруно, высунувшись в боковое окно, смотрит на нее, смотрит до тех пор, пока столовая не скрывается за поворотом дороги, ведущей к Эль Деррумбадеро. Узкое проезжее полотно лежит между двумя канавами, до краев заполненными рыжей водой. Она течет солидно, не спеша, а на ее поверхности резвятся и пляшут какие-то щепки, листья и прочий мусор. За канавами по сторонам торчат поломанные деревья, осуждающе указывая на небо концами своих изуродованных стволов. Воздух, как и всегда после большого дождя, насыщен запахами глины, сырой древесины и эвкалиптовых листьев. «Ну что за девчонка»,— думает Бруно.

— Рано утром я отрядил целую бригаду на их поиски,— докладывает ему Аресио.

— Вода-то быстро идет на убыль,— замечает Хорхе.

Там, где она уже сошла, все сплошь покрыто илом, трава и кустарники стоят неестественно красные, будто вылепленные из глины.

На пригорке машины останавливаются. Отсюда видно, как все канавы и ручьи поворачивают к низине Эль Деррумбадеро и сливают свои мутные воды в огромное озеро. Дорога впереди, извиваясь, словно река, тоже подходит к озеру и исчезает в его шоколадной глади. У кромки воды виднеется трактор с прицепом.

— Это поисковая бригада,— объясняет Аресио.

Над поверхностью озера кое-где выступают хозяйственные постройки и дома, видны вершины деревьев: они кажутся кустарниками, растущими прямо на воде.

— Сможешь здесь проехать? — обращается Бруно к Хорхе.— Нам во что бы то ни стало надо побывать в остальных бригадах, узнать, как там дела.

— Поезжайте вот тем пригорком,— советует Аресио.— Там тоже есть дорога. А я останусь с бригадой.

— Если что понадобится, обращайтесь сразу в правление,— говорит, прощаясь, Бруно.— Да, еще вот что. Как можно скорее составьте докладную об ущербе.

«Газик» проезжает немного задним ходом, потом поворачивает в сторону — к изгибам отлогого холма. Но долго еще его пассажиры, высунув головы, смотрят на широкую гладь воды, покрывшей долину, на надломленные или поваленные деревья.

— Надо будет не откладывая организовать здесь заготовку древесины,— говорит Бруно.— Она нам пригодится: что покрупнее — пойдет на жерди для сушки табака, помельче — на подпорки к саженцам.

Однако и по склону холма им удалось проехать немного. Дорога опять неожиданно уходит под воду, уходит тихо, словно тонкое лезвие, без всплеска и волн. Перед глазами опешивших пассажиров предстала большая лагуна, непонятно как появившаяся здесь: казалось, они все время двигались на одном уровне, не поднимаясь и не опускаясь. И тем не менее перед ними — спокойное зеркало воды, настолько спокойное, будто оно существовало здесь всегда, а дорога так была и задумана: чтобы один конец ее уходил под воду.

— Тут не проехать,— безнадежным голосом заключает Хорхе, остановивший машину у самой воды.

— Подожди,— отвечает Пабло.

Он и Луис входят в воду и медленно двигаются вперед, лопатами прощупывая перед собой дно. Бруно и Хорхе напряженно наблюдают за ними. Сначала глубина небольшая — вода доходит лишь до щиколоток, но местами фигуры Пабло и Луиса вдруг погружаются до колен, а то и до пояса. Орудуя лопатами, они находят наиболее мелкие места. У выступа холма, врезающегося в лагуну, поворачивают назад.

— Давай за нами! — кричит Пабло и подкрепляет команду выразительным жестом руки.

Машина осторожно входит в воду и, не меняя скорости, плавно движется вперед, оставляя за собой пенный угол.

Когда «газик» выкатывается наконец снова на дорогу, Пабло и Луис, мокрые и грязные, но довольные забираются в кабину.

— Видишь, и невозможное возможно! — говорит Луис.

Бруно улыбаясь смотрит на него.

— А помнишь? — обращается к нему Пабло.

— Еще бы! Почти то же самое.

Луис тоже хочет подключиться к их воспоминаниям, но Пабло крепко сжимает его локоть и глазами показывает на Хорхе.

— Он ничего не знает? — удивленно спрашивает Луис шепотом.— Никто не знает?

— Нет,— отвечает Пабло.

— Почему?

Пабло пожимает плечами.

— А в других бригадах нет таких низин, как в Эль Деррумбадеро? — интересуется Бруно.

— В других нет,— отвечает Хорхе.— Ели только в Ла О: там иногда море заливает побережье.

— Как ты сказал?

— Я говорю, может быть, в Ла О берег залило.

— Как, как? — переспрашивает Бруно.

— Море там совсем рядом...

— Нет, ты сказал Ла О?..

Хорхе непонимающе смотрит на него, потом на Пабло и Луиса Те улыбаются.

— Но ведь бригада Ла О называется теперь бригадой «Феликс Лопес»,— напоминает Бруно.— Инструкции надо выполнять.

— Точно,— рассмеялся Хорхе.— Привычка.

(Окончание следует)

ЭУДЖЕНИО МОНТАЛЕ

Из книги «Сатура»

Перевод с итальянского и вступление
ЕВГЕНИЯ СОЛОНОВИЧА

Имя Эудженио Монтале знакомо читателям «Иностранной литературы»: публикация его стихов в февральском номере журнала за 1967 год была первой серьезной встречей с известным итальянским лириком XX века.

С тех пор прошло более пяти лет. Для Монтале это были годы работы, увенчавшейся выходом новой книги стихов. Выбирая для нее название, Монтале остался верен давней своей приверженности к многозначным понятиям. Сатура (лат. satura) может означать блюдо, состоящее из смеси различных плодов,— подобие нашего салата; сатурой в Древнем Риме называлось театральное представление, включающее в себя музыку, пение и танцы (отсюда впоследствии произошла письменная сатура, или сатира); наконец, прибавив к этому, что слово «сатура» созвучно «сатурации» — насыщению, мы получим еще одно возможное толкование лаконичного заглавия сборника: нечто вроде духовной пищи.

Выход новой книги Эудженио Монтале стал в Италии большим литературным событием. «...Некоторые из «великих стариков» нарушают длившееся годами молчание и являют нам пример блестящей поэтической зрелости»,— так писал о «Сатуре» известный критик Г. Д. Бонино. «Сатура» появилась в пору, когда бурная полемика шестидесятых годов о возможных путях развития национальной поэзии [1] пошла в известной мере на спад, и хотя слова «поживем — увидим» не были при этом произнесены, стало ясно, что других результатов дискуссии между «традиционалистами» и поборниками разрушения сложившихся уже в двадцатом столетии поэтических норм ждать пока не приходится.

Подобно большинству маститых итальянских писателей, Монтале остался в стороне от литературных экспериментов последнего десятилетия, когда даже его, самого, быть может, нетрадиционного из итальянских поэтов нашего века, обвиняли подчас, как это ни парадоксально, именно в традиционализме. Свое скептическое отношение к самодовлеющему по большей части новаторству молодых он редко высказывал публично, и если говорить о его споре с «новаторами», то «Сатура» в этом споре — серьезный аргумент.

Как и прежние сборники Монтале, «Сатура» — книга преимущественно лирическая. Все, кто писал о ней, сходятся во мнении, что лучшие страницы в книге занимают стихи, посвященные памяти покойной жены поэта, тональность которых напоминает порой светлую печаль сонетов Петрарки «На смерть мадонны Лауры»: прерванный на полуслове разговор с любимой продолжается мысленно изо дня в день, воссоздавая историю любви, переросшую в историю жизни. Поэт убеждает себя, что близкий ему человек не умер, а ушел, ушел, чтобы возвращаться, давать о себе знать; пути друг к другу не отрезаны смертью, и когда поэт устремляется навстречу неотделимому от него прошлому, он, воскрешая прошлое, не отделяет его от настоящего и от будущего. Это дает ему силы на иронию, отбивающую охоту жалеть его, даже мысленно, и потому не выглядящую кощунством.

Новая книга заметно расширила лирический диапазон Монтале. Стих поэта стал прозрачнее, при том что его поэзия требует вчитывания, доосмысления, сотворчества. На страницах «Сатуры» Монтале чаще, чем это с ним бывало прежде, ищет

---

[1] См. в № 3 нашего журнала за 1971 год заметку «Диалог о языке искусства» (В гостях у «Иностранной литературы» — Ламберто Пиньотти) и в № 4 за 1971 год публикацию «Из экспериментальной итальянской поэзии».

собеседника. Монолог поэта перестает быть лишь внутренним монологом, что, впрочем, не обезличивает лирического «я» автора. Итальянская критика отмечала «бóльшую коммуникабельность «Сатуры», нарушившей лирическую кристальность некогда замкнутого мира» Монтале. Если в предыдущих сборниках Монтале признаки времени появлялись лишь в исключительных случаях, что объяснялось прежде всего трагическими условиями развития итальянской поэзии в годы фашизма, то «Сатура» не уводит читателя от ощутимых примет современности. Это и сегодняшний день земли «на грани взрыва», планеты «с философскими и богословскими ее доктринами, политикой, искусством, порнографией», с городами-«свинюшниками» и «мерзостью», где «все абсолютно гнилое». Это и минувший день с печами лагерных крематориев, о которых люди должны помнить во имя дня грядущего. Не случайно Марио Спинелла в рецензии на «Сатуру» писал на страницах «Ринашиты»: «Его (Монтале.— **Е. С.**) поэзия, его поиск, сама по себе его теплая ирония работают на нас: на человека, ставшего человеком для человека...».

■ ■ ■

Я вижу птицу неподвижную на кровле,
похожую на голубя, но мельче
и с хохолком, а быть может, это ветер —
ответить трудно при закрытых окнах.
Когда и ты, проснувшись от моторок,
на ту же птицу смотришь, это все,
что нам о счастье знать дано. Оно
с такой расплатою сопряжено,
что не про нашу честь, в то время как счастливцы
не знают, что с ним делать.

■ ■ ■

Милая маленькая букашка,
которую называли, я знаю,
мухой — неведомо почему,
сегодня вечером, почти что в потемках,
когда я читал пророка Исайю,
ты вновь появилась рядом со мною,
но была без очков
и видеть меня не могла,
и я без блеска стекол не мог
узнать тебя в полумраке.

■ ■ ■

Там был березняк, в котором спрятали
санаторий, где некая больная,
за любовь расплачиваясь к жизни,
между все и ничего скучала.
Пел сверчок, сообразованный с проектом
клиники наряду с кукушкой,
чье ку-ку ты слышала в Индонезии,
где оно обошлось тебе дешевле.
Там был березняк, медсестра-швейцарка,
три-четыре придурка во дворе,
тумбочка с телефоном и с альбомом
экзотических птиц.

Само собою,
там был я и другие горе-
утешители, тогда как ты сама
нас могла бы утешить, будь у нас
глаза. У меня они были.

▪ ▪ ▪

Без очков, без антенн,
горемыка букашка, носившая крылья
исключительно в воображенье,
по листкам распадавшийся Ветхий завет, достоверный
лишь отчасти, полночная чернота,
вспышка молнии, гром — и потом никакого
урагана. Неужто
ты ушла столь стремительно, не проронив
ни единого слова? Но разве
у тебя еще были уста?

Конец года

С луны, или почти с луны, смотрел я
на скромную планету с философскими
и богословскими ее доктринами,
политикой, искусством, порнографией,
различными науками, включая
оккультные. Там есть к тому же люди,
и я средь них. И все довольно странно.

Сегодня из полночного тумана
возникнет год очередной под взрывы
петард и пробок. Может — бомб, однако
не здесь, не рядом. Если кто-то гибнет,
для уцелевших важно, чтобы это
был некто незнакомый и далекий.
Так лучше для самообмана.

Мастихин

По-твоему, не выдумкой
был пессимизм? Я ничего похожего
вокруг не замечаю.
И в нас самих ни звука недовольства.
Когда я плачу, плач мой, основную
подчеркивая тему,
обогащает сказочное завтра.
Мы тщательно сровняли мастихином
малейшую шероховатость мысли,
теперь все краски превозносят нашу палитру,
за исключеньем черной.

Ничего страшного

И это лето вроде на исходе.
Цикад и тех теперь услышишь редко,
а доведется хоть одну услышать — сердце млеет.
Земная скорлупа сжимается, оправдывая ожидания
на грани взрыва. Даже человек
был под сомненьем, утверждают. В утешение
невесть кому, в небесной лотерее
был извлечен из барабана номер, не выпадавший никогда.

Но взрыва все-таки не будет. Хватит худшего,
что по своей природе бесконечно,
чего нельзя сказать о лучшем. Тримуртийская сивилла[1]
увещевает Мойру [2], жизнь вдыхая
в мертворожденных. Умер только тот,
кто о цикадах думает, считая по инерции,
что все еще живет.

Le revenant[3]

. . . . . .

четыре слога, имя неизвестного,
которого ты больше не встречала. Безусловно,
он умер. Наверняка — художник и уж конечно
твой ухажер, ты не думала отнекиваться.
Но это давний разговор; потом, когда тебя
не стало, я запамятовал имя.
И вот подпольный журнал, где среди прочих
работ художников, «разгромленных в зародыше»
в начале века, его мазня,— но кто
порочить завтрашний шедевр себе позволит?
В тебе, быть может, Клицию свою
он видел. Невеселое открытие.
Я спрашиваю у себя, как все могло настолько
переплестись и не есть ли этот призрак
реальный путаник, а я — его двойник.

■ ■ ■

Ты часто (в отличие от меня) вспоминала синьора Капа.
«Я видела его на Искии, в автобусе, раз или два.
Это тот адвокат, от которого приходят открытки из
Клагенфурта.
Он собирался наведаться к нам».

И вот он наведался, я ему все говорю, он расстроен,
похоже, что это трагедия и для него. Он долго молчит,
что-то бормочет, резко встает и кланяется. Обещает

---

[1] Сивиллы *(греч. миф.)* — легендарные женщины-пророчицы; тримурти — троица в индуистской религии.
[2] Мойры *(греч. миф.)* — богини судьбы.
[3] Призрак *(франц.)*.

и впредь поздравлять с праздниками.
Удивительно, что понимать
удавалось тебя исключительно людям невероятным.
Доктор Кап! Достаточно имени. А Селия? Что с ней
случилось?

■ ■ ■

Смерть тебя не касалась.
Тем временем умерли твои собаки,
и врач ненормальных, прозванный психом,
и мать, и ее «коронное блюдо»
из риса с лягушками, чудо Милана,
и отец твой, который с минипортрета
утром и вечером меня проверяет.
И все-таки смерть тебя не касалась.

На похороны должен был ездить я,
хоронясь в такси, держась поодаль,
чтобы слез избежать и прочего. Но и жизнь
для тебя не имела значенья с ее
ярмарками тщеславия, и тем более
не имели значения вселенские язвы,
превращающие людей в волков.

Tabula rasa[1] — когда бы не точка,
недоступная моему пониманию,
и эта точка *тебя касалась.*

Запинаться

Запинаться, идти по пути
наибольшего сопротивления —
чтобы вывести язык
из состояния оцепенения.
Заикание не выход
из положения, хотя от заик
и меньше шума. Поэтому
впору разглагольствование свести
к полуразговору. Однажды
кто-то выговорился до конца
и остался непонятым. Бесспорно,
он считал себя последним
говорящим. А между тем
все по-прежнему разглагольствуют,
и мир
с тех пор безнадежно нем.

---

[1] Чистый лист *(лат.).*

Рифмы

Созвучия назойливей стократ,
чем дамы Сан-Винченцо[1]: то и дело
одолевают. Можно их терпеть,
но только не имея с ними дела.
Приличные поэты отдаляют
их (рифмы), прячут, юлят, на запрещенные
идут приемы. Но, ханжи прожженные,
старушки рифмы рано или поздно
опять под дверью и опять стучат.

Две венецианские прозы

Из окон были видны машинистки.
Внизу переулок, запах кипящих в масле омаров
и время от времени тошнотворная затхлость канала.
Венеция — и вот тебе на:
подобный пейзаж и она,
прикатившая издалека. Она, обожавшая только
Джезуальдо, Баха и Моцарта, а я — сомнительный
оперный репертуар и нередко вещи
куда безвкуснее. В довершение ко всему
часы, на которых пять, тогда как на самом деле четыре,
преждевременный выход, Сан-Марко, пустующий «Флориан»,
набережная Скьявони, траттория «Паганелли»,
присоветованная кем-то из прижимистых тосканских художников,
два номера, не сообщающихся один с другим, и на следующий день
видеть, как ты решительно
не желаешь замечать моего Ранцони[2].
Я спрашивал себя, кто скорее склонен
абстрагироваться — я ли, она ли,
или оба, каждый по-своему. И сказать, что мы
выдумали чудо-призраков по дороге
из-за Арно до широкой Пьяццале.
И вот мы там, среди голубей,
бродячих фотографов, в дикую жару,
при увесистом каталоге биеннале,
который мы даже не раскрывали.
Возвращаемся водным трамваем, голодные,
выбирая keepsakes[3], открытки и темные очки на прилавках.
Кажется, тридцать четвертый год,
мы выглядим слишком юными или странными
в городе для почтенных туристов с их старческими романами.

■ ■ ■

Фарфарелла, болтливый портье, знающий свое дело,
заявил, что велено не беспокоить
любителя коррид и сафари.

---

[1] Общество Сан-Винченцо — женская благотворительная организация членство которой предполагает знатное происхождение или внушительное состояние.
[2] Итальянский художник XIX века.
[3] Здесь: сувениры *(англ.)*.

Я уговариваю его попытаться, я в дружбе с Эзрою Паундом
(изрядное преувеличение) и заслуживаю особого
отношения. А вдруг... Он подносит к уху рожок,
говорит, молчит, говорит, и вот
медведь Хемингуэй попался на удочку.
Он еще не вставал, сквозь заросли на лице
проглядывают только глаза и экземы.
Две или три бутылки из-под мерло —
лиха беда начало.
Все давно уже завтракают внизу.
Мы говорим не о нем, а о нашей милой
Адриен Монье, об улице Одеон,
о Сильвии Бич, о Ларбо, о рычащих тридцатых
и ревущих пятидесятых. Париж и Лондон — свинюшник,
Нью-Йорк—stinking, мерзость. Никаких охотничьих планов
диких уток, никаких девочек,
никаких подобных книг в перспективе.
Составляется список общих приятелей,
чьи имена я впервые слышу.
Все абсолютно rotten, гнилое.
Он почти со слезами просит не присылать к нему никого
из пишущей братии, а неглупых — тем паче.
Потом он встает, заворачивается в халат
и, обняв, выставляет меня за дверь.
Он прожил еще несколько лет и, умирая,
дважды успел прочесть свои некрологи.

Опись

Опись
памяти потрепана: кожаный чемодан,
носивший наклейки стольких отелей.
Уцелели считанные ярлыки, но и те
я не трогаю. Их соскоблят носильщики,
таксисты, ночные портье.

Опись твоей памяти
ты дала мне сама накануне ухода.
В ней названия многих стран,
даты приездов, отъездов и странная страница в конце
со сплошными строчками многоточий... как бы указывающих
на возможность невозможного «продолжение следует».

Опись
нашей памяти нельзя представить себе
разорванной на две части. Это единый лист со следами
штампов, подчисток и нескольких капель крови.
Она не была ни паспортом, ни послужным списком.
Служить ближнему, даже мысленно, означало бы вечно жить.

ЕЖИ ЮРАНДОТ

Обратная связь

КОМЕДИЯ В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

Перевод с польского Л. МАЛАШЕВОЙ

Действующие лица:

ПРОФЕССОР.
БЕАТА, *его жена.*
МАРЕК, *их сын.*
МАГДА, *студентка.*
БОБ, АДАМ, ПЕТР } *ансамбль «Бомберсы».*
ГУСТАВ, *ассистент.*
ПАНИ ДОЦЕНТ.
ХОР НАУЧНЫХ РАБОТНИКОВ.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Столовая в квартире Профессора. Двери в спальню и в комнату Марека. Важная деталь декорации — окно на улицу: оно «сыграет» в третьем действии.

Воскресное утро. Стол накрыт к завтраку. Из спальни выходит Профессор в халате и домашних туфлях. Наливает кофе, включает радио, садится за стол. Звучит музыка. Вбегает перепуганная Беата и выключает радио.

Беата *(шепотом).* С ума сошел! *(Кивает на дверь в комнату Марека.)* Ребенок спит!

Профессор. До сих пор?

Беата *(приложив палец к губам).* Тише! Ребенок вернулся очень поздно, к тому же «под мухой». Пусть отоспится.

Профессор. Ты с ним говорила?

Беата. Нет, но слышала, как открылась дверь. Был уже пятый час утра.

Профессор. А откуда тебе известно, что он был пьян?

Беата. Не пьян, а «под мухой». Они теперь не бывают пьяны, только «под мухой» или «под газом». А известно это мне потому, что слышала голос. Не будь он «под газом», не разговаривал бы сам с собой. Хочешь еще кофе?

Профессор. На прошлой неделе было то же самое. Он начинает слишком много себе позволять.

Беата. На прошлой неделе он обмывал свою первую долгоиграющую пластинку, нельзя же было не обмыть. И вообще, что за пробле-

ма! Он имеет право иногда поразвлечься. В конце концов, уже взрослый.

Профессор. Я в его возрасте...

Беата. Ты в его возрасте был еще никем, а он уже популярен в Польше и даже за границей... Ну, пожалуй, за границей — это чересчур, но у нас его хорошо знают. Ты в его возрасте сидел на шее у отца, а он уже купил машину. На свои, заработанные.

Профессор. Не в этом дело.

Беата. А в чем?

Профессор. В том, что... впрочем, ладно. Пожалуйста, налей мне кофе. *(Пододвигает чашку.)*

Беата *(оглянувшись на дверь).* Неужели же непременно надо так грохать чашкой! Будь повнимательней.

Профессор. Хорошо.

Беата. И очень тебя прошу — не говори: «Я в его возрасте...» Даже в газетах писали, что именно эти слова усугубляют разногласия между поколениями, вызывают у молодежи различные комплексы.

Профессор. У меня в его возрасте не было никаких комплексов.

Беата. Тогда их еще не изобрели. А теперь у всех молодых есть комплексы, это современно. Они вообще совершенно не такие, какими были мы в их годы. И не только у нас, но и в Америке, и в Швеции — надеюсь, ты читал. Кое-кто утверждает, что даже в Советском Союзе. Это мировая проблема.

Профессор. Пожалуйста, придвинь ко мне джем.

Беата. Пожалуйста.

Профессор. Благодарю.

Беата. Мы, взрослые, должны стараться заполнить пропасть.

Профессор. Какую пропасть?

Беата. Между поколениями. Приблизиться к ним, к современной жизни. Проявлять терпимость. Попытаться смотреть на мир их глазами. Отбросить всякие табу.

Профессор. Какие табу?

Беата. Все. Они их отбрасывают.

Дверь комнаты Марека открывается, на пороге — Магда.

Магда. Добрый день. Извините, можно мне воспользоваться ванной? Я хотела бы умыться.

Беата *(ошарашена).* Пожалуйста... Разумеется... Добрый день...

Магда. А где у вас ванная — здесь или там?

Беата. Там.

Магда. Благодарю. *(Уходит.)*

Беата. Ты видел что-либо подобное?.. Что это значит?!

Профессор. Это? Это и есть отброшенное табу.

Беата. Неслыханно! Входит как ни в чем не бывало и запросто спрашивает: «Где у вас ванная?»

Профессор. Не нахожу ничего неслыханного.

Беата. То есть?

Профессор. А откуда ей знать, где у нас ванная? Полагаю, что она тут в первый раз.

Беата. Вероятно, пришла с ним ночью.

Профессор. Несомненно.

Беата. Значит, она спала с ним!

Профессор. Надеюсь, не я их разбудил Я вел себя тихо, как тебе было угодно.

Беата. Перестань! Она же просто... такая!..

Профессор. Какая?

Беата. Ну, такая... Не хочу называть вещи своими именами.
Профессор. А знаешь — не похоже. Правда, я не особенный знаток в этих делах, но мне так кажется. Выглядит вполне прилично.
Беата. Понравилась тебе, да?
Профессор. Пожалуй, недурна. По-моему, я ее уже где-то видел.
Беата. Поздравляю. У пана профессора великолепные знакомства. Нет, я этого не допущу! Ступай и вышвырни ее!
Профессор. Я?
Беата. Будь мужчиной!
Профессор. Извини, но это нелогично. В данном случае мужчиной был наш сын, и этого достаточно. А выгонять, право же, не вижу причин. Только что ты призывала меня быть снисходительнее, заполнять пропасть между поколениями. Вот и заполняй. *(Поднимается.)* А я тем временем пойду оденусь.
Беата. Чего ради? Ты же любишь по воскресеньям слоняться до обеда в халате и домашних туфлях.
Профессор. Но сегодня мы не одни. *(Уходит.)*
Беата. Ну и ну...
Магда *(появляется из ванной).* Спасибо. Я позволила себе воспользоваться мохнатым полотенцем, которое висело на дверях. Судя по инициалам, это полотенце профессора. Надеюсь, он не рассердится?
Беата. Извините, откуда вам известно, что мой муж — профессор? Марек сказал?
Магда. Нет, что вы. Мы с Пилатом... с Мареком только вчера познакомились.
Беата *(с трудом скрывая возмущение).* Вчера?
Магда. Да, он такой непосредственный. Сказал, что я его интересую и что мой «Секс» произвел на него большое впечатление.
Беата. Очень непосредственный, что и говорить...
Магда. И обещал немедленно заняться мною. Как вы это расцениваете?
Беата. Как я расцениваю?.. Видите ли, я лишена мещанских предрассудков и стараюсь быть современной, однако существуют... как бы это сказать... определенные формы...
Магда. Правильно! Извините, до меня только сейчас дошло, что я вам не представилась: Магда.
Беата *(кисло).* Очень приятно. *(Поколебавшись)* Беата.
Магда. А знаете, когда я шла сюда, я даже не подозревала, чей сын Пилат и что я буду ночевать в квартире профессора.
Беата. Вот именно. Но вы мне еще не ответили, откуда вы знаете моего мужа. Если, разумеется, я вправе об этом спросить.
Магда *(смеется).* Тут нет никакой тайны.

Входит Профессор, он уже одет.

А вы меня не узнали, пан профессор?
Профессор. Теперь вспомнил. На прошлой неделе вы сдавали мне электронику.
Беата. Вы студентка?..
Магда. Теперь, когда уже все позади, могу вам признаться: я ужасно трусила.
Профессор. Зря. Насколько мне помнится сдали вы совсем не плохо.
Магда. Да, но в то же самое время проходил конкурс студенческой песни. Я одновременно зубрила конструкцию кольцевого счетчи-

ка и тексты трех песенок, одна из них про колечко. В голове был полный ералаш, я боялась все перепутать.

Профессор. Но не перепутали.

Магда. Бог уберег. Отборочные прослушивания я тоже легко проскочила, а вчера в финале заняла первое место.

Профессор. Поздравляю.

Магда. Большое спасибо. Самое главное, что Пилат был на финальном концерте. Потом он подошел ко мне и сказал, что моя трактовка — дрянь, но тембр голоса — о'кей. И предложил мне петь с «Бомберсами». Это же карьера, верно?

Беата. Прошу прощения, почему вы Марека называете Пилатом? Разве это не обидно?

Магда. Что вы! Так его прозвали товарищи за то, что он часто моет руки. В их среде это бросается в глаза.

Профессор. Что ж, желаю успехов на эстраде. Лишь бы это не помешало вашим занятиям.

Магда. Исключено! Электроника — мое хобби, а компьютеры — просто страсть! Я досконально изучила и Гренёвского, и Китова, а вашу книгу, пан профессор, «Управление счетными машинами» выучила почти наизусть. Института я не брошу ни в коем случае. Но надо же подумать и о будущем.

Беата. В каком смысле?

Магда. Понимаете — когда я еще кончу институт и начну зарабатывать! И сколько заработаю в качестве молодого специалиста? А если годик попою с «Бомберсами» — порядок. Будут у меня и заграничные тряпки, и машина и съезжу летом в Югославию.

Беата *(Профессору). Собственно, она права.*

Профессор. Возможно.

Беата. Они умеют жить. Реалистически смотрят на жизнь. По-современному.

Профессор. Как кошка на сало.

Магда. Нет, вовсе нет! Ведь я к тому же очень люблю петь, а молодежь любит песни. И нуждается в них.

Беата. Не только молодежь.

Магда. Вот именно. Значит, мой голос представляет определенную общественную ценность, которая не должна пропадать зря. Ценность, пока что не поддающуюся измерению, но, как знать, не удастся ли со временем определить ее при помощи компьютеров? А если она окажется достаточно высокой, то, возможно, в будущем ваши электронные машины, пан профессор, сами начнут производить песенки. Ведь с развитием кибернетики человечество будет страдать от избытка свободного времени — чем его тогда заполнять, как не массовыми развлечениями?

Беата *(Профессору).* Сколько в этом убежденности, не правда ли?

Профессор. Но маловато смысла.

Магда *(смеясь).* Я шучу. Мне просто хотелось убедить вас, что песни — тоже важное дело.

Беата. Куда уж важнее! Если мне надо купить что-нибудь заманчивое из-под прилавка или побыстрее уладить что-либо в учреждении, я уже давно ссылаюсь на сына, а не на мужа.

Профессор. Оставь.

Беата. А разве не так?

Профессор *(Marge).* Вы еще не завтракали. Просим к столу.

Магда. Спасибо, я не голодна. Только ужасно хочется пить, ведь мы вчера малость сошли с орбиты...

Профессор. Простите?

Магда. Попросту говоря, перебрали. Пилат... то есть Марек, предложил спрыснуть мою победу, и мы с ребятами пошли на часок в кафе. А потом вдруг оказалось, что уже очень поздно и мой поезд ушел, я ведь живу в Отвоцке. И Пилат сказал, что я могу переночевать здесь.

Беата. Не тогда ли он сказал, что ваш секс произвел на него такое впечатление?

Магда. Нет, раньше, сразу же после концерта.

Беата. Неужели так, с ходу?

Магда. Да, сразу после моего выступления. Не знаю, потянет ли мой «Секс» на шлягер, но тема очень актуальна.

Беата. Так это — песенка? А-а-а...

Магда. Сегодня секс — двигатель жизни.

Профессор. У меня к вам просьба. Не споете ли вы эту песенку?

Магда. Здесь? Сейчас?

Профессор. Да.

Беата. Что с тобой? Ты никогда не интересовался песенками. Да еще о сексе...

Профессор. Приближаюсь к жизни, как ты советовала. *(Marge.)* Ну как, может, споете?

Магда. Пожалуйста, с удовольствием. *(Поет.)*

Мир круто повернулся
И, подмигнув нахально,
Встряхнулся,
Встряхнулся,
Встряхнулся сексуально.
С запретами не вышло:
Тенденция иная!
И пышно,
И пышно расцветая,
Тот секс, что был стыдливо скрыт,
Вот-вот отбросит всякий стыд.[1]

В комнате Марека слышна какая-то возня.

Беата. Мы его разбудили.

Профессор. Давно пора вставать лежебоке.

Магда. Пойду посмотрю, что там происходит. *(Выходит.)*

Беата. Держится довольно... гм... бесцеремонно. Представь, они только вчера познакомились. Понятия не имею, как мне на все это реагировать.

Профессор. Я в его возрасте...

Беата. Опять за свое?

Профессор. Я в его возрасте был гораздо глупее.

Открывается дверь. На пороге — Боб.

Боб. Добрый день. Извините, где у вас тут ванная? Хочу малость сполоснуться. *(Кланяется.)* Разрешите представиться: Боб.

Профессор. Очень приятно. Ванная там.

Боб. Спасибо. *(Идет в указанном направлении.)*

Беата. Пан... пан Роберт...

Боб. Что?

Беата. Полотенце возьмите мохнатое, висит на дверях.

Боб. Хорошо. Только зовут меня не Роберт, а Чеслав. Боб — это от фамилии Бобковский. *(Уходит.)*

---

[1] Здесь и далее песенки — в переводе В. Корчагина.

Беата *(со вздохом облегчения)*. Во всяком случае, ночь они провели не вдвоем. Это уже легче.

Профессор. Как сказать.

Беата *(с испугом)*. Ты что?..

Профессор. Извини, но ведь это ты знаток нравов нынешней молодежи, а не я.

Беата. Надеюсь, ты не думаешь... о господи!

Профессор. Я думаю, что, как бы там ни было, их надо накормить завтраком. Они гости нашего сына.

Беата. Действительно, гости дорогие! Да ничего не поделаешь...

Беата уходит в кухню, Профессор — в спальню. Появляется Магда, наливает себе кофе. Из ванной возвращается Боб.

Боб. Ты, слушай: где, собственно, я нахожусь и как сюда попал?

Магда. Обыкновенно. Тебя принесли.

Боб. Кто?

Магда. Пилат и еще один чудик. Я тоже помогала.

Боб. Так мы у Пилата?

Магда. У Пилата.

Боб. Здорово устроился. В ванной разноцветный кафель, с картинками. Видать, для того чтобы не скучно было купаться. Одних щеточек с десяток. Некоторые такие мудреные, даже не поймешь для чего.

Магда. Вероятно, для мытья.

Боб. Вот и я так подумал.

Магда. Ты, по крайней мере, представился его родителям?

Боб. Ты что, думаешь, я не умею вести себя в обществе? Видела бы ты, с какими шикарными людьми я знался.

Магда. Где?

Боб. В тюрьме. Разные завы, директора — самые сливки. «Разрешите, пан директор, воспользоваться парашей?» — «Будьте любезны, пан заведующий».— «Пожалуйста, благодарю взаимно», и так далее и тому подобное. Иначе друг к другу и не обращались.

Магда. Очень мило.

Боб. Конечно. Я тоже иначе уже не говорю. Разве что с перепою. *(С внезапной тревогой.)* Слушай, я вчера никому не съездил по морде?

Магда. Нет.

Боб. Даже тому чудику, который меня тащил?

Магда. Даже чудику.

Боб. А выражался не слишком?

Магда. Умеренно. Два-три раза, больше не припоминаю.

Боб. Значит, не было никакого скандала?

Магда. Пожалуй, не было.

Боб *(со вздохом облегчения)*. Это хорошо. Я последнее время стараюсь сдерживаться. Ты же теперь артист, говорю себе, значит, и веди себя, такой-разэтакий, как артист.

Магда. Правильно.

Боб. Знала бы ты, как это тяжело! До чего же иногда разбирает охота поломать мебель, врезать кому-нибудь по роже или, на худой конец, послать подальше... Что поделаешь, спонтанному переходу из одной общественной формации в другую неизбежно сопутствуют алиенативные изменения в психике личности.

Магда. Ишь ты! Где это таких слов нахватался?

Боб. А ты думала! Мы тоже учимся помаленьку.

Беата. *(входит с подносом)*. Прошу к столу.

Магда. Большое спасибо.

Б о б. Премного благодарен.

Садятся, едят.

Б е а т а. Я слышала ваши последние слова. Вы тоже студент?
Б о б. Нет. С вашего разрешения, хулиган.
Б е а т а. Кто-о?..
Б о б. Бывший, разумеется. Так сказать, наглядная персонификация лозунга «Долой хулиганов!».
М а г д а. А также живой пример облагораживающего влияния искусства. Как только коллега начал петь в ансамбле «Бомберсы», он порвал со своим неблаговидным прошлым.
Б е а т а. Это очень интересно! *(Бобу.)* А где же вы бесчинствовали, позвольте узнать?
Б о б. Где я — что?
Б е а т а. Где вы бесчинствовали, спрашиваю. В газетах всегда пишут, что хулиганы бесчинствуют на темных улицах, во дворах, в электричках... Так вот, у вас был определенный участок или вы бесчинствовали везде понемногу?
Б о б. Простите, уважаемая, но я предпочел бы не касаться этой темы.
Б е а т а. Извините. Я ценю вашу деликатность!
Б о б. Дело не в деликатности, а просто меня мурыжили такими вопросами всякий раз, когда я попадал в тюрьму. У меня комплекс.
Б е а т а. Вполне понятный. Вероятно, это было мучительно?
Б о б. Что?
Б е а т а. Ну... пребывание в изоляции.
Б о б. Еще бы! Особенно летом, когда думалось, что мог бы полеживать себе на пляже в Сопоте, глазеть на раздетых дамочек, а транзистор гремел бы над ухом на всю катушку... Летом человек ощущает, так сказать, биологическую потребность проветриться на лоне природы. Ну, а зимой, к примеру, в тюрьме вполне сносно. Уютно, тепло, весело.
М а г д а. Ну, насчет веселья ты преувеличиваешь.
Б о б. В самом деле весело, чтоб я сдох. Играем во всякие игры, анекдоты рассказываем. Кто похабные, кто политические, но и те и другие — лопнешь со смеху. Рассказать какой-нибудь?
Б е а т а *(скользнув взглядом в зрительный зал).* Лучше в другой раз.
Б о б. Ну и, само собой, песни поем. Именно в тюрьме я и почувствовал артистическое призвание. Там пришел ко мне и первый, так сказать, успех. А больше всего нравилась в моем исполнении такая песенка. *(Поет.)*

Ой, укатали дружка в каталажку —
Бледный сидит, безутешный.
Больно, ей-богу, глядеть на бедняжку:
Переживает, сердешный.

Входит П р о ф е с с о р. Боб умолкает.

П р о ф е с с о р. Пожалуйста, не стесняйтесь, пойте. Я охотно послушаю.

Звонок в передней.

Б е а т а. В воскресенье, в это время?.. Еще гости?
П р о ф е с с о р. Может быть, телеграмма?

Уходит открывать. Возвращается с М а р е к о м и А д а м о м.

М а р е к. Извините, забыл ключ. Здравствуй, мама. *(Целует Беату.)*
Б е а т а. Марек?
М а р е к. А это — Адам. Король джаза, Наполеон среди ударников.

Беата. Ты ночевал не дома?
Марек. Нет. *(Показав на Адама.)* У него. Отвел его домой, а потом решил, что нет смысла возвращаться. Тут и без меня теснотища.
Боб. А зачем его было провожать? У него же машина.
Марек. Именно машину я и отвел.
Адам. Я сам не мог, без прав ездить не полагается.
Боб. У тебя отобрали права? За что?
Профессор. Надо полагать, за вождение машины в нетрезвом виде.
Марек. Отец плохо осведомлен. У нас половина водителей ездит «под мухой», главное — не влипнуть. Но Адам заупрямился, поедет, мол, задним ходом от нашего дома к своему.
Магда. Чего ради?
Адам. Откуда я знаю? Довольно туманно припоминаю, вроде бы соображал так: задний ход, как известно, самый сильный. А я после выпивки малость скис, вот и подумал — пусть сильный поможет слабому. Разве не логично?
Боб. Вполне логично.
Адам. Вот видите! Только у нашей милиции ни на грош нет логики.
Беата. Вы, конечно, ничего не ели. Я поставлю еще два прибора.
Боб. Если уж вы так любезны, поставьте три.
Беата. Три? Зачем?
Боб. Там еще спит Петр.
Марек. Спит? Не могли его разбудить?
Боб. Поди попробуй! Брыкается да клянет всех на чем свет стоит, а потом поворачивается на другой бок и продолжает храпеть.
Адам. Спать-то он здоров. Однажды так уснул в кино, что я подумал — фильм скорее сойдет с экрана, чем он с кресла.
Магда. И чем кончилось?
Адам. Сошли одновременно.
Марек. Пойдем, я с ним справлюсь.

Уходят. Профессор и Беата остаются вдвоем

Беата. Значит, их все-таки было трое.
Профессор. Что из этого следует?
Беата. А я думала — двое.
Профессор. А если двое, то что?
Беата. Ну, знаешь, даже не Марек, а чужой парень с чужой девушкой в нашей квартире...
Профессор. Значит, ты бы предпочла, чтобы это был Марек?
Беата. Нет, этого я тоже не хотела бы... Я уже действительно ничего не понимаю. Они совершенно иные, чем мы, такие сложные...
Профессор. Буду очень признателен, если ты избавишь меня от этого вздора. Ах, как безумно они сложны! Пьют водку, спят со своими подружками и ни за что не несут ответственности. Думаешь, я бы не смог быть таким же сложным? И не верь ты в эту их «инаковость». Они ее нам попросту навязывают — так им удобнее. Кстати, отнюдь не все они «иные». Посмотри, сколько молодых людей нормально работает или учится,— так, как делали это мы в их годы. А вот твой сын...
Беата. О, начинается! Если что-нибудь не так, он сразу — мой сын. А не твой, ты, значит, ни при чем?
Профессор. К сожалению, я слишком мало бывал с ним в последнее время.
Беата. Понимаю. Значит, я виновата, я плохо его воспитала. В самом деле, кто бы мог подумать! Но покажи мне другого парня его возраста, который был бы так известен и столько зарабатывал!
Профессор. Для тебя только это и важно!

Беата. Разумеется! А что же еще?
Профессор. А еще хорошо бы, чтобы он знал, в каком мире живет, интересовался чем-либо, кроме своих песенок, учился и стал человеком. Но это не по нем, он ведь «иной». А в результате уже два раза проваливался на экзаменах в институт...
Марек *(входит, слышит последние слова)*. Опять за свое? Еще не надоело?
Профессор. Не будь таким циником! Действительно стыдно, имея все условия, дважды завалить вступительные экзамены.
Марек. В третий раз не завалю.
Профессор. Хотелось бы верить.
Марек. Наверняка не завалю. Потому что вовсе не буду сдавать.
Беата. Марек!
Марек. Это мое окончательное решение. *(Садится.)* Ну, теперь, пожалуйста, ругайте. Кто начнет: отец или мама?
Беата *(быстро)*. Мне надо готовить завтрак. *(Уходит.)*
Марек. Это по правилам. Ринг свободен, противников двое. *(Ударяет вилкой по тарелке.)* Гонг. Бой поколений начинается.
Профессор. Скажи, ты обязательно должен валять дурака?
Марек. Нет, не обязательно. Это я для храбрости, ведь матч предстоит трудный: тяжелый вес против легчайшего. Ты будешь нападать и наносить удары, а я — самое большее — уклоняться от них.
Профессор. О, это ты умеешь. Всю жизнь только этим и занимаешься.
Марек. Первый удар и сразу ниже пояса. Боюсь, в таких условиях я проиграю.
Профессор. Я бы предпочел, чтобы ты проиграл этот матч, а не свое будущее.
Марек. Громкие слова.
Профессор. Вы не любите громких слов, знаю. Таков — как вы это называете? — ваш стиль.
Марек. А может быть, в этом наше кредо, наше отношение к жизни?
Профессор. Теперь ты прибегаешь к громким словам. Для вас главное не отношение к жизни, а отношение к бутылке.
Марек. Второй удар ниже пояса. Отец, бой ведешь не чисто.
Профессор. Ладно. Конец первого раунда. Во втором раунде буду сражаться чисто, но при условии, что проведем его всерьез. Сможешь ли ты хоть минуту быть серьезным?
Марек. Лишь бы не дольше.
Профессор. Ты не в форме?
Марек. Просто не имеет смысла. Мы все равно не поймем друг друга.
Профессор. Это почему же?
Марек. Потому что ты живешь в другом мире. В твоем мире еще есть ценности, которые в моем уже утратили свое значение.
Профессор. Что ты имеешь в виду?
Марек. А хотя бы диплом, заполучить который ты так усиленно меня уговариваешь. Говорят, когда-то он давал положение в обществе. Теперь же не дает ничего, кроме прозябания. И ради этого я должен пять лет зубрить, мучиться, отказываться от радостей жизни? К тому же каждый теперь может стать инженером, врачом или экономистом.
Профессор. А сочинять песенки или играть на трубе могут лишь избранные. Правильно ли я тебя понял?
Марек. Твоя ирония бьет мимо цели. Ясно, что для игры на трубе

или сочинения песенок необходим талант или хотя бы способности. Не каждому они даны.

Профессор. И ты намерен заниматься этим до седых волос?

Марек. Еще не задумывался. Пока, пользуясь вашей терминологией, выполняю социальный заказ. Надеюсь, ты представляешь, что́ сегодня значит для молодежи музыка и песня? Это один из двигателей современности.

Профессор. Много ли их у вас, этих двигателей? Меня уже тут просвещали, что двигателем современности является также секс.

Марек. Конечно.

Профессор. Глядите-ка, какой старый двигатель, а еще так хорошо действует.

Марек. Брось шутить, отец. Вы секс и эротику опошлили, а мы их возвышаем.

Профессор. Понимаю. Будь у вас свой Декарт, он наверняка сказал бы: «Coito, ergo sum».

Марек. Это по-латыни?

Профессор. По-латыни.

Марек. То-то и оно.

Профессор. Что именно?

Марек. Мертвый язык. Кому это нужно? Такими вещами ваше поколение засоряло себе мозги. Мертвые языки, отжившие идеи. Мы весь этот балласт выкидываем.

Профессор. А что соизволите оставить?

Марек. То, что дает нам радость жизни.

Профессор. Словом, вы собираетесь осчастливить мир при помощи ударных инструментов? Любопытный метод.

Марек. А вы его очень осчастливили своими методами?

Профессор. Признаться, пока еще не совсем. Политика — дело трудное и сложное, в особенности при нынешней расстановке сил.

Марек *(перебивает.)* Оставь политику в покое. Я в ней не разбираюсь и не хочу разбираться.

Профессор. Напрасно. Если думать о будущем...

Марек. Наконец-то попался! Это ваша излюбленная песенка: будущее, все для будущего, все для грядущих поколений. Так вот, соблаговолите принять во внимание, что мы и есть то самое грядущее поколение.

Беата *(входит с подносом).* Вот завтрак.

Марек. Гонг, конец второго раунда. Твое счастье, иначе я загнал бы тебя в угол и это могло бы кончиться худо.

Профессор. Остался еще третий раунд.

Марек. Значит, деремся дальше?

Профессор. Разумеется. Но после перерыва, надо отдышаться.

Беата. О чем это вы?

Петр *(входит).* Здравствуйте. Извините, где у вас тут ванная?

Марек. Это Петр. Эйнштейн среди гитаристов и крупнейший текстовик нашего времени. *(Петру.)* Пойдем провожу тебя.

Оба уходят.

Беата. Ну что, пришли к согласию?

Профессор. Да.

Беата. Ты его убедил?

Профессор. Нет, он меня.

Беата. Каким образом?

Профессор. Очень просто. Доказал мне, что учиться не стоит, поскольку игра на трубе для человечества важнее. И что исполне-

ние песенок — некое священнодействие, помогающее строить лучшую жизнь.

Б е а т а. Какая чепуха!

П р о ф е с с о р. Ты так полагаешь? Боюсь, что, несмотря на все твои старания, ты не стала современной.

М а р е к *(вернувшись)*. Сейчас он будет готов.

Б е а т а. Приглашай своего друга и садитесь, наконец, к столу.

П р о ф е с с о р. Дай ему переодеться во что-нибудь. Не сядет же он за стол в пижаме.

М а р е к. Это не пижама, а выходной костюм.

Б е а т а. Надеюсь, больше никто не придет. Я не волшебница, чтобы приумножать запасы в холодильнике.

М а р е к. Ко мне наверняка никто больше не придет. *(Хочет уйти.)*

П р о ф е с с о р. Постой.

М а р е к. Что такое?

П р о ф е с с о р. Вы все здесь? Весь ансамбль?

М а р е к. Да. Почему ты спрашиваешь?

П р о ф е с с о р. Тогда у меня просьба: может быть, споете нам?

М а р е к. Что спеть?

П р о ф е с с о р. Все равно, просто спойте. Мне хотелось бы послушать.

М а р е к. Пожалуйста, можем спеть. *(Уходит.)*

Б е а т а. Я думала, тебя интересует пение только этой девицы. Оказывается, ты становишься меломаном.

П р о ф е с с о р. Нет, не то. Мне просто надо выиграть третий раунд.

П е т р *(проходит из ванной в комнату Марека)*. Извините.

Б е а т а. Опять ты об этом раунде? Боксировать собираешься?

П р о ф е с с о р. Что-то в этом роде.

Б е а т а. Свихнулся на старости лет!

П р о ф е с с о р. Видишь ли, я как раз хочу проверить, почему всегда говорят «свихнулся на старости лет» и нельзя ли сказать «свихнулся по молодости лет».

Входит М а р е к, за ним все остальные.

М а р е к. Мы в сборе.

Б е а т а. Прекрасно. Садитесь и ешьте.

М а р е к. Нет. Сперва художественная часть. В перерыве матча века, по желанию одной из высоких сражающихся сторон, ансамбль «Бомберсы» исполнит свою новую песенку. *(Подает знак. «Бомберсы» поют.)*

Пшют Шепшевич в жбан с лапшичкой
Пшикнул пшенкой и пшеничкой.
Пшют, в лапшу пшеном не пшикай —
Ни для шутки, ни для шика.
Никудышный шут из пшюта...
Чтоб лапша была вкусней,
Брось пшено-то! Ты в лапшу-то
Масла влей!

Диво-девка наша Ядзька.
Кто взял Ядзьку? Дряхлый дядька.
Ядзя, Ядзя!.. Здесь ей тяжко:
Муж — занудный старикашка.
Разнудится, иззудится —
Чашки об пол дзинь да дзень:
Бьет их Ядзя-молодица
Целый день.

Ехал Чеслав на повозке,
Вез овес и волос конский.
Воз грузил ты, Чеслав, наспех —
Все в селе поднимут на смех.
К въезду, Чеслав, приготовься:
С воза волос сбрось давай —
Он в овсе не нужен вовсе,
Так и знай!

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Кабинет Профессора в институте вычислительной техники. полукабинет-полулаборатория.
Никого нет. Затем входит Магда, за ней — Густав, ассистент Профессора.

Густав. Пожалуйста, подождите здесь.
Магда. А профессор скоро придет?
Густав. Не могу, не уполномочен.
Магда. Простите, что?..
Густав. Я сказал: не могу, не уполномочен.
Магда. Чего вы не можете? Я спросила, скоро ли придет профессор.
Густав. Правильно. И я ответил на ваш вопрос, только избежал целой цепочки лишних слов. Слово — это знак, передающий информацию, и для ясности кода, которым в данном случае является наша речь, мы должны количество знаков, заключенных в нем, максимально ограничить. Вы поняли?
Магда. Ровным счетом ничего.
Густав. Сейчас поясню. Вы спросили меня, скоро ли придет профессор.
Магда. Вот именно.
Густав. По традиционной схеме информации мой ответ звучал бы так: «Может быть, скоро, может быть, не скоро, это зависит...» На что вы, несомненно, сказали бы: «От чего зависит?» Не так ли?
Магда. Пожалуй, так.
Густав. Вот видите. Я ответил бы: «Зависит от того, когда закончится эксперимент, в связи с которым он вас вызвал». Надо полагать, вы тут же спросили бы меня: «А какой это эксперимент?»
Магда. Даже наверняка бы так спросила.
Густав. Значит, я не ошибся. Я, разумеется, ответил бы: «Это уж сам профессор вам скажет». Теперь подумайте, какой, вероятнее всего, была бы ваша реакция на мои слова?
Магда. И думать нечего. Я бы спросила: «А вы не можете мне сказать?»
Густав. Правильно! Вот я вам и ответил: не могу, не уполномочен.
Магда. А знаете, здорово...
Густав. Правда? Мое изобретение.
Магда. Только немного сложно.
Густав. Почему? Простая редукция лишних знаков в потоке информации.
Магда. Но надо, так же как в шахматах, предугадывать несколько ходов. Причем мгновенно.
Густав. Ничего не поделаешь. Как вам известно, математическое устройство, именуемое непосвященными электронным мозгом,

ОБРАТНАЯ СВЯЗЬ ■ ЕЖИ ЮРАНДОТ

уже проделывает миллионы операций в секунду. Если наш человеческий мозг будет все больше отставать, то мы рискуем впасть в комплекс неполноценности перед лицом того, что нами же создано. Представляете себе, к чему это может привести?

Магда. Следовательно, мы одинаково умны.

Густав. Что?

Магда. Я опустила лишние знаки. Вы спросили, знаю ли я, к чему это приведет? Я должна была бы ответить: «Нет, не знаю. А вы знаете?» Выяснилось бы, что вы тоже не знаете. Следовательно, мы одинаково умны.

Профессор *(входит)*. О, хорошо, что вы уже здесь.

Густав уходит.

Давно пришли?

Магда. Извините, пан профессор, я должна отвечать обычно или применяя метод редукции потока информации?

Профессор *(смеется)*. Вижу, мой ассистент уже успел прочесть вам лекцию. Он — пример любопытного проявления обратной связи: сперва мы управляем машиной, потом машина начинает управлять нами. Иными словами, он слегка тронулся, но в конце концов у кого из нас нет своего пунктика? *(Предлагает Магде сесть и сам садится у своего стола.)* У моего сына — песенки, у моей жены — сын, а у меня... Впрочем, сейчас сами поймете, ибо это имеет прямое отношение к тому, ради чего я вас пригласил. Густав что-нибудь говорил вам?

Магда. Его зовут Густав?

Профессор. Вдобавок по фамилии Конрад[1]. С таким романтическим именем ему только и оставалось одно: увлечься кибернетикой. Неужели он ничего не сказал?

Магда. Нет, был очень таинственным. Тем более я сгораю от любопытства. Впрочем, сразу же, как узнала, что вы, пан профессор, вызываете меня...

Профессор. Возможно, у вас были другие планы на сегодняшний вечер? Я бы не хотел нарушать их.

Магда. У меня нет никаких планов. Собиралась немного позаниматься.

Профессор. Если только это, то наука не волк, в лес не убежит. *(Оба смеются, Профессор берет со стола пластинки.)* Итак, прежде всего, благодарю вас за пластинки. Могу вернуть их.

Магда. Понравились вам?

Профессор. Понравились? Знаете ли, я об этом не задумывался.

Магда. Как это?..

Профессор. Очень просто. Я — как бы это сказать — их не воспринимаю.

Магда. Я выбрала одни шлягеры. Если вы не успели прослушать все, охотно оставлю их.

Профессор. Спасибо, спасибо. Все прослушаны, и не один раз. Без этого я вообще не сдвинулся бы с места. Вы, разумеется, вряд ли пробовали изучать запечатленные на пластинках мелодии и тексты с помощью математического и статистического методов?

Магда. Нет, конечно... Я всегда слушаю ради удовольствия. Иногда проигрываю, чтобы потанцевать...

Профессор. Да, да. В принципе это совершенно правильно.

Магда. А вы не танцуете, пан профессор?

Профессор. Отчего же? Если необходимо. Но в данном случае меня интересовало совершенно иное. В результате анализа даже

---

[1] Герой поэмы Юлиуша Словацкого «Конрад».

относительно небольшого числа объектов я статистически установил наличие ряда типичных оборотов, музыкальных и текстовых.

Магда. О да! Бывают ужасно банальные тексты.

Профессор. Эти типичные обороты послужили мне основой для соответственного программирования машины.

Магда. Машины?..

Профессор. Именно. Дело в том, что я сконструировал компьютер, сочиняющий песенки. *(Звонок телефона. Профессор снимает трубку.)* Алло. Да, я. Нет, не буду, обедайте без меня. Что значит — опять? В понедельник я питался дома. Ничего не поделаешь, последние дни у меня напряженная работа. Не волнуйся, с голоду не умру. Да, хорошо, постараюсь. Не заболею, будь спокойна. *(Кладет трубку.)* Так на чем я остановился?

Магда. На том, что вы сконструировали компьютер, сочиняющий песенки. Поразительно!

Профессор. Ну, не будем преувеличивать. Вы же знаете, что сочинять музыку электронные машины научились уже давно.

Магда *(чеканит, как на экзамене).* Первое произведение — «Сюита для смычкового квартета» Гиллера, партитуру изготовила машина Эллот. Потом — «Вариации тембра», автор Ж. Р. Пирс и машины ИМБ-704 со специальным устройством для композиции. Как раз недавно прочла у Берклея.

Профессор. Ну, вот. Потом появилось еще немало партитур.

Магда. Инструментальных. Но ведь песня — это мелодия и текст, и они как-то взаимосвязаны... по крайней мере, должны быть связаны...

Профессор. Должны, должны, разумеется. Но поначалу никак не хотели связываться. Получались всевозможные уроды, сплошной брак.

Магда. Вероятно, было очень смешно.

Профессор. Не уверен, мы скорее возмущались. Но я чувствую, что вам хотелось бы познакомиться с одним из таких музыкально-текстовых недоносков.

Магда. Ужасно хочется! Такие вещи меня больше всего захватывают!

Профессор. Какие?

Магда. Ну, если что-либо не так, как должно быть.

Профессор. У вас, однако, артистическая душа.

Магда. Почему?

Профессор. По-моему, всякое искусство начинается именно там, где что-то не так, как до́лжно. *(Снимает телефонную трубку, набирает номер.)* Коллега, зайдите, пожалуйста, ко мне на минуту. *(Кладет трубку.)* Возьмем что-нибудь из более поздней продукции. Первые образцы вообще не годятся для демонстрации. Когда мы, наконец, в принципе справились с сочетанием музыки и текста, все равно что-нибудь да не ладилось. Руководить процессом синхронизации сигналов, поступающих со стольких регистров, технически довольно сложно.

Магда. Представляю.

Входит Густав.

Густав. К вашим услугам, пан профессор.

Профессор. Коллега, нет ли у вас под рукой наших опытов прошлой недели?

Густав. Минуточку, пан профессор... *(Задумывается.)* Но предупреждаю: я не Мария Каллас.

Профессор *(вздохнув)*. Нормально не можете? Пожалуйста, расшифруйте.

Густав. Так проще же простого. Вы спросили о результатах за прошлую неделю. Значит, желаете продемонстрировать коллеге один из наших неудавшихся образцов. Но какой? Предполагаю, что вы спросили бы меня, который, на мой взгляд, типичен Я бы сказал: «Визит». Вы велели бы принести «Визит», а я ответил бы: не надо, ибо все результаты я сохраняю в мозговых реестрах, иначе говоря, выучил наизусть. Следовательно, вы предложили бы исполнить этот самый «Визит» мне, а я ответил бы — согласен, но предупреждаю: я не Мария Каллас. Можно начинать?

Профессор. Минутку. *(Marge.)* Сначала несколько пояснительных слов. Вы, естественно, знаете об удавшихся попытках стереотипного разговора со счетной машиной?

Магда. В Торонтском университете летом 1959 года. Тема разговора: погода.

Профессор. Правильно. Поскольку диалог между хозяином и визитером обычно так же стереотипен и глуп, как разговор о погоде, я и выбрал эту тему, как наиболее легкую. Однако на данном этапе эксперимента мы еще не сумели добиться соответствующей логической последовательности, и, кроме того, выявились некоторые неполадки с синтаксисом. Впрочем, можете сами убедиться. Прошу! *(Подает знак Густаву.)*

Густав *(поет.)*

Здравствуйте, мое дружище,
Сколько зим и лет!
Вытирайте ноги чище,
В комнате паркет.
Ваш цветок я ставлю в вазу,
Чтоб не вял, а цвел.
А не сесть ли прямо сразу
Нам за стол?
Тра-ля-ля, ча-ча-ча,
Нам за стол?

Как здоровье? Как работа?
Как житье-бытье?
Вот жена несет нам что-то —
Скушайте ее.
Вы — наш редкий посетитель,
Вы ужасно мил.
Анекдотик не хотите ль?..
Нет — забыл!..
Тра-ля-ля, ча-ча-ча,
Нет — забыл!..

День чудесный, в самом деле:
Дождь как из ведра.
Вы еще бы посидели.
Или вам пора?
Очень славненькое лето
Нынешней зимой!
Бью валета... Пейте это —
И домой.
Тра-ля-ля, ча-ча-ча,
И домой.

Магда *(повторяет)*. «Очень славненькое лето нынешней зимой...» Забавно.

Профессор. Это уже был прогресс. Еще накануне у нас получилось: «Завтра к нам зашел соседка, зонтик в рот держал».

Густав. По-моему, песенка не так уж плоха. Могла бы пройти на каком-нибудь фестивале или конкурсе.

Профессор. Что вы? А неполадки в тексте?

Густав. Текст не играет роли. Текста у нас никто не слушает.

Магда. Это правда.

Профессор. Пока благодарю, коллега.

Густав кланяется, уходит.

У вас есть вопросы?

Магда. Только один. Но личный.

Профессор. Почему мне пришла в голову такая идея?

Магда. Вот именно.

Профессор. Держу пари — в глубине души вы подумали: старик тоже рехнулся на почве песенок, настоящая эпидемия!

Магда. Что вы, пан профессор! Я никогда бы не посмела...

Профессор. Ладно, ладно. Так вот, совсем не то. В зрелом возрасте я никогда не интересовался песенками. А от юных лет в памяти осталось лишь танго «Миллонга» и «О, баядера, тра-ля-ля, тра-ля-ля». Я правильно спел или сфальшивил?

Магда. Сказать по правде, не совсем чисто...

Профессор. Ну, сами видите. Я решительно ничего не смыслю в песенках. А «пунктик» мой совершенно иной категории. Я принципиально не разделяю господствующего ныне взгляда, будто молодость, как таковая, выше знания и опыта. По-моему, ценность молодости не в ней самой, а в ее неограниченных возможностях постигать другие ценности. Не знаю, понимаете ли вы меня.

Магда. Кажется, начинаю...

Профессор. Если так, то вы понимаете также, что я вынужден экспериментировать втайне от своей семьи.

Магда. Это понятно.

Профессор. А мне необходим эксперт.

Магда. Все ясно. Теперь я, наконец, поняла, зачем меня вызвали.

Профессор. Надеюсь, вы на меня не обиделись? Сына я не мог попросить об этой услуге, так к кому же, кроме вас, мне было обращаться? У меня нет знакомств в артистическом мире.

Магда. С большим удовольствием помогу вам, пан профессор. Когда я должна приступить к своим обязанностям?

Профессор. Немедленно. Меня очень интересует ваша оценка.

Магда. А меня — предмет моей оценки.

Профессор. Не знаю, возможно, я и ошибаюсь, но после стольких более или менее неудачных попыток вчера мы впервые получили нечто похожее на песенку.

Магда. Электронно-машинная песенка... вот это будет сенсация!

Профессор. Прошу послушать и судить строго, невзирая ни на какие привходящие обстоятельства. Могу на это рассчитывать?

Магда. Безусловно.

Профессор. Спасибо. Подождите минутку, я проверю, все ли готово. *(Уходит.)*

Пауза. Звонит телефон.

Магда *(берет трубку)*. Алло! Нет, профессор вышел, скоро вернется. Обед? Нет, не знаю. Очевидно, это супруга профессора? Здрав-

ствуйте, говорит Магда. Я недавно ночевала у вас. Ну, та, что поет с «Бомберсами». Да, совершенно верно. Конечно, увижусь с профессором, я его жду. Что-нибудь передать? Нет? Что вы... Вы мне ни в чем не помешали... До свидания. *(Кладет трубку.)*

Густав *(входит)*. Идут.

Магда. Кто — не спрашиваю, потому что вы ответите: «Однова живем» или «Лучший суп — из щавеля».

Густав. Попросту: научные работники, которым профессор поручил спеть для вас результат тридцать пять.

Магда. Результат тридцать пять?

Густав. Название условное. Тридцать четыре попытки не удались, тридцать пятая дала удовлетворительный результат. С самого утра репетируем. Мы могли бы назвать себя вокальной супергруппой «Компьютер».

Магда. А кто солист? Вы?

Густав. Нет, пани доцент. Она у нас авторитет по части песенок, отлично в них разбирается.

Магда. Каким образом?

Густав. Нелепый вопрос. Кто у нас в этом нынче не разбирается? А пани доцент в свое время дважды выступала в программе студенческого театра и поэтому является крупным знатоком.

Входит Профессор, за ним — Хор научных работников.

Профессор. Вот певица, которую я пригласил в качестве эксперта. Кое-кто из вас знает ее, она студентка нашего факультета.

Магда. Пан профессор, звонила жена.

Профессор. Ладно, ладно.

Пани доцент *(Marge)*. Я вас слышала однажды в студенческом клубе. Вы исполняли с ансамблем «Желто-зеленые» песенку «Гитары на водах»...

Магда. Нет, не так: «Литавры свободы». Это сонг-протест, обращенный к народам Латинской Америки.

Пани доцент. Возможно, звучит похоже.

Профессор *(Marge)*. Мы пришли к выводу, что проще всего будет запрограммировать компьютер информацией из области, нам самой близкой. То, что получилось, можно назвать «Научной песенкой».

Пани доцент. Если мы хотим сделать ее популярной, нужно более эффектное название. Предлагаю — «Форма формированья» или «Знай о знанье, знай...»

Профессор. Потом решим. Сначала пусть наш эксперт послушает и выскажется. *(Подает знак.)* Начинаем!

Хор научных работников *(поет)*.

Коль две прямые *C* и *D*
Нам параллельно протянуть —
Не пересечься им нигде.
А впрочем — вдруг да где-нибудь?..

Мы вам опыт покажем,
Мы научно докажем,
Что — вдруг да где-нибудь?..

А если взять нам камень *A*
И в воздух бросить под углом —
Дугу опишет он сперва
И наземь шлепнется потом.

Мы вам опыт покажем,
Мы научно докажем,
Что — шлепнется потом.

А если тело *В* дано
И тело в ванну погрузить,
То станет легче там оно
И даже чище, может быть.

Мы вам опыт покажем,
Мы научно докажем.
Что — чище, может быть.

А если беленькая мышь —
Не в одиночку, а с мышом,
То, как жилье ей ни стеснишь,
Ей все же будет хорошо.

Мы вам опыт покажем,
Мы научно докажем,
Что — будет хорошо.

А если взять обычный лед
И ток пустить через него,
То данный ток, когда пройдет,
Не даст нам ровно ничего.

Мы вам опыт пока́жем,
Мы научно докажем,
Что — ровно ничего.

Профессор. Благодарю вас, коллеги.

Пани доцент. Следовало бы еще поработать над дикцией и экспрессией. Что касается дикции, то теперь модно смазывать или проглатывать окончания слов. Вот этак. *(Изображает.)* А между куплетами не помешает небольшая подтанцовка. Вот в таком роде. *(Демонстрирует.)*

Профессор. Да, да, разумеется... Но не забывайте, коллега, что в данном случае исполнение — не самое существенное. Пока все, благодарю.

Научные работники уходят.

Итак?

Магда. Бомба!

Профессор. Сама песенка?

Магда. Ну... скорее сам научный факт.

Профессор. Короче, песенка — нуль. Халтура, как вы говорите.

Магда. Нет, так бы я не сказала.

Профессор. А что бы вы сказали? Только смело и откровенно.

Магда. Конечно, может быть и такая песенка — о пересечении прямых или скрещивании мышей. Но она не привьется.

Профессор. Почему?

Магда. Люди предпочитают песенки о любви. О том, что всем известно. Жалуются: вечно, мол, о любви, но ничего другого не принимают. Если в песенке говорится о любви, о ревности, о разлуке, то каждый мерит на свой аршин: так же было с ним или иначе? А тут как примеришься ко льду или к мышам?..

Профессор. Это мне не приходило в голову. Но, пожалуй, вы правы.

Магда. По-моему, теперь вам будет проще. Машина уже ориентирована на сочинение песенок, остается ее соответственно запрограммировать.

Профессор. Что означает — соответственно?

Магда. Ну... словами, связанными с каким-нибудь исключительным моментом в жизни... может, вы, пан профессор, обратились бы к каким-то собственным переживаниям...

Профессор. К моим переживаниям?

Магда. Да.

Профессор. У меня не было никаких таких переживаний.

Магда. Как же так?

Профессор. Ну, никаких подходящих. Тех, что вы называете исключительными.

Магда. Это невозможно.

Профессор. Вы полагаете?

Магда. Простите, пан профессор, но в жизни каждого человека бывают минуты исключительные неповторимые. Я знаю, что это напыщенные и патетические определения, но не представляю, как иначе выразиться. Надеюсь, вы понимаете, что́ я имею в виду. Ведь каждый человек когда-нибудь впервые влюбляется, ссорится, разлучается, грустит...

Профессор. Конечно, конечно. В принципе так и должно быть. Но со мною было иначе. Я никогда не влюблялся, я сразу женился. Да и когда мне было влюбляться? В войну было не до того. А после войны начались всякие проблемы. Политические, общественные, научные. На личные дела опять не хватало времени.

Магда. Но ведь вы женились, пан профессор...

Профессор. Да, да. Вас, вероятно, интересует почему? Пожалуй, потому, что моя жена решила выйти за меня замуж, другой причины не вижу. Но прошу, не поймите меня превратно: я никогда об этом не жалел и не жалею. Наш брак можно назвать счастливым. Вы не поняли меня превратно?

Магда. Нет.

Профессор. Это хорошо. Да, наш брак можно назвать счастливым. И именно у таких супружеских пар не бывает всего того, о чем вы упоминали,— ни вздохов, ни метаний и тому подобного.

Магда. А например... ревность? Ревновать вам тоже не приходилось?

Профессор *(удивленно)*. Ревновать? Мою жену?

Магда. Извините, что я вмешиваюсь в такие интимные дела, но вы сами, пан профессор, разрешили...

Профессор. Пожалуйста, пожалуйста. С вами очень интересно беседовать.

Магда. Существует еще другая возможность: ваша жена может ревновать вас.

Профессор. Меня? Вы полагаете, что меня можно ревновать?

Магда. Можно ли? Вы же еще очень привлекательны...

Профессор. Что вы говорите!

Магда. Больше ничего не скажу. Вы смеетесь надо мной, пан профессор.

Профессор. Нет, нет, я серьезно... Вы говорите весьма любопытные вещи. И новые для меня. Возможно, я из тех мужчин, которым к лицу старость, есть такие. Но возможно также, что я был привлекателен и смолоду, только, к сожалению, никто мне об этом вовремя не сказал. Женщины моего поколения определенно были излишне сдержанны. Они еще верили или притворялись, что верят, будто инициатива должна принадлежать муж-

чине. Какой вздор! Вы, женщины, делаете это более ловко и гораздо результативней. Учитывая все это, примите к сведению, что моя жена никогда не ревновала меня, потому что я никогда не давал ей повода. Смешно, не правда ли?

Магда *(не совсем искренне)*. Нет, отчего же... Если взамен...

Профессор *(перебивает)*. Если не смешно, то грустно. Подумать только: человек, прожив столько лет, вдруг узнает, что всех его личных переживаний не хватает для запрограммирования одной стоящей песенки!

Стук в дверь. Входит Густав.

Густав. Извините, пан профессор,— супруга.

Профессор. Какая супруга?

Густав. Ваша, пан профессор. Пришла.

Профессор *(удивленно)*. Моя жена? Сюда?

Густав. Спрашивает, очень ли заняты, можно войти или подождать.

Профессор. Войти, разумеется, войти! Пригласите ее, коллега.

Густав уходит.

Видимо, что-то случилось. Моя жена никогда сюда не приходила.

Беата *(врывается)*. Извините, если помешала, но я по важному делу.

Профессор. Что случилось?

Беата. Я принесла тебе обед.

Профессор. Обед?

Беата. Собственно, только кусочек рулета и пару картофелин. Дома очень вкусный суп из помидоров, но не во что было взять. Судки вышли из употребления, а ничего более современного взамен не придумали.

Профессор. Но... что это на тебя вдруг нашло?

Беата *(Marge)*. Мой муж, да будет вам известно, не должен питаться вне дома. У него катар желудка, любой пустяк ему вредит и вызывает боли.

Профессор. Оставь!

Беата. Теперь — оставь, а кто потом будет выслушивать твое нытье? Я.

Профессор. Оставь, прошу тебя!

Беата. Ты уже забыл, что тебе сказал врач? В твоем возрасте нужно вести правильный образ жизни и избегать излишеств. Во всех областях. *(Выкладывает еду на принесенную тарелку.)* Садись и ешь!

Магда *(направляется к двери)*. Не хочу вам мешать, пан профессор.

Профессор. Вы мне не мешаете.

Беата. После еды муж должен по крайней мере минут пятнадцать полежать. Так рекомендовал врач.

Профессор. Здесь буду лежать, что ли?

Беата. Врач не уточнял где. Велел лежать, и все тут.

Магда. Если я вам еще понадоблюсь, пан профессор, я буду тут рядом. *(Уходит.)*

Беата. Наконец-то ушла. Можешь спокойно поесть.

Профессор. Послушай, что это за новости? Какая муха тебя вдруг укусила? Сколько раз я не приходил домой обедать, но ты никогда не додумывалась приносить сюда...

Беата. Упрекаешь?

Профессор. ...приносить сюда и вдобавок — что? Рулет, которого я терпеть не могу.

Беата *(равнодушно)*. Не хочешь — не ешь. А волнуешься зря. Она же сказала, что будет поблизости, если тебе понадобится.

Профессор. Кто?

Беата. Ну, эта... особа.
Профессор *(изумлен)*. Постой... погоди... Как это понимать?
Беата. Ты меня спрашиваешь? Это я тебя должна спросить. Но я ничем не интересуюсь, предпочитаю притворяться, что ничего не вижу. Что поделаешь, приходится с этим мириться и сохранять свое достоинство.
Профессор. С ума сошла!
Беата. Кто из нас сошел с ума — это еще вопрос дискуссионный. Ты думаешь, я не заметила сразу, когда она только появилась у нас? Но не предполагала, во что это выльется...
Профессор. О чем ты говоришь?!
Беата. Ты прекрасно знаешь, о чем я говорю. Если бы встречался с ней в городе, я не сказала бы ни слова. Но здесь, на глазах у всех! Разумеется, тут уж ни о чем другом не говорят. Какая мина была у твоего ассистента, когда он меня увидел...
Профессор. Послушай, это же абсурд! Мой ассистент действительно удивился, поскольку...
Беата. Имей по крайней мере хоть каплю гражданского мужества! К чему отрицать то, что так очевидно. Уже несколько дней — точнее, с того самого дня — ты возвращаешься домой поздно и такой усталый, что просто ужас. Когда я спросила, ты ответил, что у тебя срочная работа, а какая — не пожелал сказать. Почему промолчал, если прежде всегда рассказывал? Впрочем, я, может быть, и поверила бы в этот внезапный аврал, хоть он сразу же показался мне довольно подозрительным, если бы сегодня мне не пришло в голову позвонить тебе вторично, когда ты уже перестал соблюдать осторожность. И кто же взял трубку? Эта особа! Может, будешь отрицать?
Профессор. Когда ты позвонила вторично, меня не было в кабинете.
Беата. Но эта особа была?
Профессор. Была.
Беата. Ну вот!
Профессор. Что — вот?
Беата. Только, пожалуйста, не воображай, что я тебя ревную. Я женщина современная и прекрасно понимаю, что ты имеешь право завести связь на стороне, как любой мужчина.
Профессор. Имею право, говоришь?
Беата. Конечно. К тому же, извини меня, мой дорогой, но это же факт, что ты уже давно достиг так называемого опасного возраста. И не заводить каких-нибудь интрижек для тебя было бы просто ненормально.
Профессор. Гм...
Беата. Да. Не только ненормально, но даже в определенном смысле опасно. Научно установлено, что сексуальное однообразие может привести к неизлечимым комплексам. Так называемая верность до гроба хороша лишь в песенках.
Профессор *(вдруг с интересом)*. В песенках, говоришь? *(Берет бумагу, что-то пишет.)*
Беата. Да, в песенках. Для подростков, разумеется, а не для взрослых. Что ты там пишешь?
Профессор. Ничего особенного. Я слушаю тебя. Ты сказала, насколько мне помнится, что сексуальная монотонность может привести к неизлечимым комплексам?
Беата. Я читала целый трактат на эту тему.
Профессор. Весьма любопытно, весьма. А как же в таком случае быть с институтом брака?

Беата. Ох, мой дорогой, настоящие браки, к счастью, построены на более прочном фундаменте. Это доказала кибернетика.

Профессор. Что?..

Беата. Кибернетика. А чему ты так удивляешься? Тому, что я немного разбираюсь в твоей области? Это только вы, технократы, интересуетесь лишь своей узкой специальностью. И — разумеется — молодыми девушками.

Профессор. Но что общего со всем этим имеет кибернетика? Объясни, пожалуйста.

Беата. Изволь. Постоянно говорят и пишут, что институт брака переживает кризис, что нынешняя форма устарела и ее надлежит реформировать. Но я убеждена, что то же самое говорили и при царе Горохе. Как только кому-то надоедает супружеская жизнь, он сразу принимается кричать о необходимости реформ. А потом такой реформатор переспит с одной-другой девицей, вернется к жене — и счастлив. Потому что между ними функционирует обратная связь.

Профессор. Между мужем и женой?

Беата. Нет. Между женой и той женщиной, с которой переспит муж. Сперва, благодаря жене, идеализируется образ этой девицы, потом, благодаря девице, в еще большей степени идеализируется образ жены. И так далее — типичная обратная связь. Именно кибернетика и гарантирует бракам стабильность и постоянство.

Профессор. Весьма любопытно, весьма... *(Пишет.)*

Беата. Послушай, если ты хочешь, чтобы я ушла, скажи прямо. Не обязательно выпроваживать меня таким способом. Это же попросту мерзко.

Профессор. Каким способом?

Беата. Показывая, будто тебе необходимо что-то срочно записать, а я тебе мешаю.

Профессор. Право же, ты мне вовсе не мешаешь, даже совсем напротив. Разреши только закончить одно не терпящее отлагательства дело. *(Открывает дверь.)* Коллега, зайдите на секунду.

Густав *(на пороге)*. Слушаю вас, пан профессор.

Профессор *(передает ему свои записи)*. Тут — основная тема, а тут — некоторые дополнительные детали. Возможные новые данные буду передавать по мере поступления информации. Вручите это пани доценту, пусть она срочно программирует. И держите меня в курсе.

Густав. Слушаю. *(Уходит.)*

Профессор. Вот и все, прости, пожалуйста. Итак, на чем мы остановились? Что ты не ревнива, верно?

Беата. Конечно, не ревнива. Сам видишь, какие у меня нетрадиционные воззрения на брак. Но ты не должен встречаться с ней здесь!

Профессор. С кем? *(Сообразив.)* Ах да, извини.

Беата. Ты должен все организовать, как подобает современному мужчине.

Профессор. А как ему подобает?

Беата *(обозлившись)*. Послушай, не слишком ли это? Я еще должна тебя инструктировать!

Профессор. Нет, нет, разумеется... Ничего, значит, не поделаешь. Быть мне в этих вопросах отсталым...

Беата. А ситуация сложилась заурядная и до неприличия банальная. Почти в каждой книге или фильме из современной жизни мужчина оказывается в подобном положении. Но он никогда не

встречается с девицей там, где знают его жену. Он сажает девицу в автомобиль и увозит на уикэнд в какую-нибудь гостиницу на отшибе.

Профессор *(незаметно записывает)*. И, несомненно, поступает правильно. Но у меня же нет автомобиля.

Беата. Давно пора завести. У твоего сына уже есть.

Профессор. Извини, это другая тема. Вдобавок, мы ее обсуждали не один раз.

Беата *(подумав)*. Поездом, разумеется, тоже можно. Только это уже не то.

Профессор. С гостиницей на отшибе тоже предвижу трудности. У нас нет гостиниц в укромных уголках, а в тех, которые имеются, требуют командировочные удостоверения.

Беата. Пожалуйста, не шути. Ты можешь смеяться над моими словами, поскольку имеешь право на хорошее настроение. Молоденькая подружка поднимает акции пожилого мужчины в глазах общества — все говорят: «Ого! Поглядите-ка!» А для жены, чем эта особа моложе — тем хуже, все говорят: «Чему тут удивляться?» И вот за это я на тебя больше всего обижена. После стольких лет совместной жизни я могла бы ожидать чего-либо другого. Не обязательно же ей быть сверстницей твоего сына, мог бы найти чуть постарше. Для тебя была бы небольшая разница, а для меня колоссальная. *(Вытирает глаза.)*

Профессор. Не плачь, дорогая, это все отвратительная мистификация, я...

Стук в дверь.

Густав *(приоткрывает дверь)*. Можно?

Профессор. Да, пожалуйста. *(Беате.)* Я тебе сейчас все...

Густав. Вы велели держать вас в курсе, пан профессор...

Профессор. Ну, что там?

Густав. Однако опыт у нее имеется.

Профессор. Коллега, право же, мне́ не до головоломок. Прошу отвечать просто. Готовят?

Густав. Уже готово.

Профессор. Результат?

Густав. Правильный, согласно установке.

Профессор. Неужели? Несмотря на ограниченность исходных данных?

Густав. Дополнили известными историческими фактами. И еще пани доцент добавила кое-что из собственного опыта.

Профессор. Что вы болтаете? Пани доцент не была замужем.

Густав. Однако опыт у нее имеется. Именно это я и позволил себе сразу...

Входят Пани доцент, Хор научных работников, за ними Магда. Увидев ее, Беата порывается уйти.

Профессор. Останься, ты мне нужна. *(Пани доценту.)* Благодарю вас, коллега. Я беспокоился, что не хватит информации, а никакого желания возиться с этой затеей дальше у меня нет.

Пани доцент. Можно начинать?

Профессор. Пожалуйста.

Хор научных работников *(поет)*.

Недовольны мы, в общем,
Возмущаемся, ропщем,
Слышен́ хор голосов невеселых:
Узы брачные — мука,
Преглупейшая штука,

Изобрел их заведомый олух!
Ничего нет нелепей,
Чем супружества цепи.
Что ж прогресс их обходит, однако?
Жаждут смелой реформы
Устарелые формы,
И уж прежде всего — узы брака.

Но брак есть брак как-никак —
Зря ему перечим!
Но брак есть брак как-никак —
Сменить его нечем.
Груз досадных пустяков:
Сцен, измен, вериг, оков...
Но брак есть брак, да, вот так —
Во веки веков!

Что за пращур далекий
Ввел семейные склоки?
Питекантроп — не ты ль, окаянный?
Показали раскопки:
Были питекантро́пки
У тебя сверх своей, постоянной!
В историческом мраке
Королевские браки —
Вехи бедствий, и дрязг, и позора.
Если знатная пара,
Значит — знатная свара
С изобилием яблок раздора...

Но брак есть брак как-никак —
Зря ему перечим!
Но брак есть брак как-никак —
Сменить его нечем.
Груз досадных пустяков:
Сцен, измен, вериг, оков...
Но брак есть брак, да, вот так —
Во веки веков!

Профессор *(по окончании песни)*. Благодарю вас, коллеги. Что теперь скажет наш *(подчеркнуто)* эксперт?

Магда. Что ж, на сей раз тема коммуникабельна. Песенка может иметь шансы.

Профессор. Спасибо. *(Берет Беату за руку. Сердечно)*. Мне чрезвычайно приятно сообщить всем вам, что эту песенку я создал в соавторстве с моей дорогой женой...

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Декорации первого действия. Воскресное утро. Марек за столом допивает кофе, отставляет чашку, включает радио. Из спальни появляется Беата, она в халате. Тщательно закрывает за собой дверь.

Беата *(шепотом)*. Ты с ума сошел! Разбудишь отца. *(Выключает радио. Движения ее несколько замедленны.)*

Марек. Еще спит?

Беата. Да, спит.

Марек. Что с вами сегодня творится? Я уж думал — поумирали.
Беата. Умереть не умерли. Но я, пожалуй, серьезно больна. Голова трещит, повернуть ее не могу.
Марек. Трещит, говоришь?
Беата. Трещит.
Марек. И язык колом стоит, да?
Беата. Откуда ты знаешь?
Марек. Догадался. Не говоря о том, что чувствую.
Беата. Что чувствуешь?
Марек. Что ты вчера недурно надушилась, еще сегодня от тебя разит сивухой.
Беата. Разит сивухой! Как ты разговариваешь с матерью! К тому же никакой водки не было, а был коньяк, венгерский. Отец устроил шикарный ужин.
Марек. Был повод?
Беата. А как же. После двадцати лет совместной жизни жену не приглашают в ресторан без повода. Мы обмывали победу отца. Ой, как разламывается голова...
Марек. И много было коньяка?
Беата. Я думала, что тебя скорее заинтересует, какую победу одержал отец.
Марек. Вероятно, какую-нибудь научную. Поздравляю, хотя в этом и не разбираюсь.
Беата. Думаю, на сей раз ты бы разобрался.
Марек. Скорей всего речь идет о каких-нибудь расчетах, а я ужасно туп по части математики. Как увижу цифры, сразу тоска берет. Все школьные годы так было.
Беата. А у меня всю жизнь. Как тут не поверить в наследственность... Посоветуй, что делать с похмелья, вы более сведущи.
Марек. Попробуй простоквашу. Мне это помогает.
Беата *(держась за голову)*. Ну, просто раскалывается. *(Уходит, возвращается со стаканом простокваши.)*

Звонок у входной двери.

Кто там еще?
Марек. Никто, мои парни пришли репетировать.
Беата. Сегодня? В воскресенье?
Марек. До фестиваля времени в обрез, надо пользоваться каждой минутой. *(Идет отпирать.)*
Беата. Только не пойте слишком громко, пусть отец выспится. *(Морщась, допивает простоквашу и уходит в спальню.)*

Входит Марек, за ним Боб и Петр.

Марек. А где Адам?
Боб. Черт его знает. Договорились встретиться в кафе, ждали, ждали, да так и не дождались.
Марек. Может, спит еще?
Боб. Если и спит, то не дома. Мы звонили ему, никто не отвечает.
Петр. Я даже придумал текстик: «О, не звони мне утром, дорогая, где буду утром, сам еще не знаю». Здорово, а?
Марек. Вчера я узнал, что наши заграничные гастроли утверждены. Если погорим на фестивале — плакали наши шансы.
Боб. С чего нам гореть? Мы огнеупорные.
Петр. И застрахованы от всех несчастных случаев.
Марек. Хватит валять дурака. Мы еще в подвешенном состоянии. Нельзя терять ни минуты.
Боб. Магды тоже еще нет.

Марек. Она придет позже, знает, что не нужна вначале. А без Адама не начнешь. Где он, черт побери, пропадает в воскресное утро?

Звонок у двери.

Наконец-то! *(Идет открывать.)*

Петр. «Как счастье, в дверь звонит звонок. Трик-трак, и я у ваших ног». Годится?

Боб. Годится. Запиши.

Адам *(входит вместе с Мареком.)* Из-за чего крик? Спокойно.

Марек. По твоей вине мы потеряли целый час.

Адам. А куда ты торопишься? Опаздываешь на поезд?

Боб. Хороша шутка, да только с бородой. Лучше бы извинился перед товарищами, что заставил ждать. А кроме того, старшой прав: будем отлынивать от работы — провалимся на фестивале.

Адам. Волнуешься, что можем вылететь? Успокойся, парень. Мы уже вылетели.

Марек. Что?

Петр. Что ты сказал?

Адам. Да, вылетели. С нами покончено. Можем любоваться фестивалем по телевизору: «Помехи по техническим причинам, просим не крутить регуляторы...»

Марек. Что случилось? Говори по-человечески!

Адам. Карчмарека знаете?

Петр. Ударника ансамбля «Симпозиум»?

Боб. Ну знаем. Так что?

Адам. У него на радио есть друг, а дядя этого друга — какая-то шишка, член художественного совета фестиваля.

Петр. Ну?..

Адам. Вчера вечером встречаю Карчмарека. Расстроен он, как старая гитара. Узнал от друга, что на заседании художественного совета произвели замену. Якобы устав фестиваля это допускает.

Марек. Какую замену?

Адам. Включили в репертуар три новые песенки, а три ранее утвержденные выбросили.

Петр. Карчмарека?

Боб. А пес с ним, с Карчмареком! *(Адаму.)* Говори: нашу выбросили?

Адам. Выбросили!

Марек. Наверняка?

Адам. Утром пошел с Карчмареком к его другу, хотел узнать подробности. Сейчас я прямо от него.

Марек. И что узнал?

Адам. Друг сам мало знает. Вроде бы совету предложили какие-то три совершенно сногсшибательные вещи.

Боб. Наверняка сочиненные родственницей председателя.

Адам. Нет, на этот раз совсем другое. Какое-то изобретение, говорят, сенсация. Электронные песенки.

Петр. Электронные? А что это значит?

Адам. Кто его знает.

Боб. Постойте, постойте, я что-то слышал... Даже совсем на днях, только не помню, от кого. Эти электрические песенки пишет какой-то... не Кол Портер, а что-то в этом роде. Компостер? Нет... Компрессор?

Марек. А может — компьютер?

Боб. Во-во. Ты его знаешь?

Марек. Да, то есть не знаю... Возможно, знаю...

Боб. Надо же: какого-то чудака зовут, как машину. Наверно, псевдоним.

Б е а т а *(входит, она уже переоделась).* Здравствуйте. *(Мареку.)* Можете петь, не стесняйтесь, отец встал.

М а р е к. Хорошо, что встал. Но петь мы сегодня не будем.

Б е а т а. Почему?

М а р е к. Я тебе потом объясню.

А д а м. Пожалуй, мы пойдем, Пилат.

М а р е к. Нет, постойте. Ступайте ко мне и подождите. Надо что-то придумать. Я к вам сейчас приду.

Б о б. А что тут придумаешь? Подложили нам свинью, выжили — дело ясное. Думать тут нечего, а ругать — неизвестно кого.

А д а м. Ситуация плачевная.

Уходят.

М а р е к. Отец уже оделся?

Б е а т а. Бреется. Ты собирался сказать мне, почему не будет репетиции.

Звонок у входной двери.

М а р е к. Наверно, Магда.

Б е а т а. Я открою. Все равно иду в кухню за простоквашей.

М а р е к. Тебе еще не легче?

Б е а т а. Мне легче. Теперь для отца. *(Уходит.)*

Входит М а г д а.

М а г д а. Привет. Где остальные? Надеюсь, я не опоздала?

М а р е к. Слушай, Магда, что это за история с электронными песенками? Ты что-нибудь знаешь?

М а г д а. Знаю.

М а р е к. Это мой отец, верно?

М а г д а. Да.

М а р е к. Я догадался.

М а г д а. А кто тебе сказал об этих песенках?

М а р е к. Это уже известно. Три песенки включены в репертуар фестиваля.

М а г д а *(обрадованно).* Что ты говоришь?! Интересно, кто их предложил? Скорее всего, пани доцент, она толкает нашу продукцию куда может. Ты с ней знаком? Адской активности тетка. Ну представляю, как радуется профессор такому успеху! Если уже знает.

Б е а т а *(входит со стаканом).* Знает, знает. Мы это даже обмывали вчера. *(Мареку.)* Вижу, что она тебе все сказала. Да будет тебе еще известно, что одну песенку запрограммировала я вместе с отцом. С гордостью могу отметить, что это была первая действительно удачная песенка!

М а р е к. А почему ты мне ничего не сказала, мама?

Б е а т а. Отец запретил. Вероятно, хотел сделать тебе сюрприз. Ведь ты бы обрадовался, если бы вдруг получил от отца пластинку с его произведениями, не так ли? *(Уходит в спальню.)*

М а г д а. А какие же песенки отобраны на фестиваль? Сгораю от любопытства!

М а р е к. Не знаю. Зато я обратил внимание на твои слова «нашу продукцию». Значит, ты тоже приложила к этому руку?

М а г д а. Конечно. Уже две недели помогаю профессору программировать. Он считает, что я смогу, если буду специализироваться в этой области, защитить диплом о компьютекстах и компьюзиции, мы так это назвали.

М а р е к. И все в глубокой тайне от меня. Может, ты тоже думала, что это будет для меня приятным сюрпризом? Очень лояльно ты себя вела, ничего не скажешь!

Магда. К сожалению, я плохо запоминаю фамилии.
Марек. Что-о...
Магда. Ах, извини. Один мой приятель считает, что мы слишком много говорим, и поэтому разработал систему изъятия лишних слов. Вот ты меня обвинил, что я была по отношению к тебе нелояльна. Я могла бы ответить: действительно не слишком, зато лояльна по отношению к твоему отцу. Если одна лояльность исключает другую, надо выбрать одну из них. «Жизнь — это непрерывный выбор»,— сказал кто-то. Но не спрашивай кто. К сожалению, я плохо запоминаю фамилии.
Марек. Что я теперь скажу ребятам?
Магда. Они там?
Марек. Ждут.
Магда. Идем же.
Марек. Нет, мне надо сперва потолковать с отцом. Ты иди. Но пока не говори им правды.
Магда. С ума сошел! Говорить правду без надобности! *(Уходит в комнату Марека.)*
Марек *(стучит в дверь спальни)*. Папа? Здравствуй. Ты уже готов?
Профессор *(входит)*. Здравствуй. Догадываюсь, что ты хочешь поговорить о моем эксперименте. Минуту назад мама сказала мне, что ты уже знаешь.
Марек. Знаю, что три твои песенки приняты на фестиваль. Хотел поздравить тебя с успехом.
Профессор. Спасибо. Очень любезно с твоей стороны.
Марек. Для них понадобилось место в репертуаре.
Профессор. Ясно.
Марек. Пришлось выбросить три другие.
Профессор. Логично.
Марек. В том числе — мою.
Профессор. Обидно.
Марек. Из-за этого мы не выступим на фестивале. Не с чем.
Профессор. Что ж, сочувствую. Но если разобраться, твоя песенка была, видимо, не из лучших, если она попала в число трех отсеянных.
Марек. Что поделаешь, человек — не машина, одно получается лучше, другое хуже.
Профессор. Вот именно. А машина — не человек, у нее всегда одинаково получается.
Марек. Всегда одинаково... Кошмар!
Профессор. Почему кошмар?
Марек. Потому что это бездушно.
Профессор. Дорогой мой, душа играет роль в цыганских романсах. Современная песенная ритмика требует скорее холодной, математической точности.
Марек. Можно подумать, что это я из эпохи цыганских романсов, а ты — современный...
Профессор. Смахивает на то.
Марек. Скажи, свой эксперимент ты считаешь законченным или собираешься продолжать выпуск этих индустриальных песенных фабрикатов?
Профессор. Продолжать, разумеется, продолжать. На них громадный спрос, наша пани доцент получает все новые и новые заказы. От оркестров и студии грамзаписи, от радио и телевидения.
Марек. Надеюсь, ты не намереваешься завладеть всем песенным рынком?

Профессор. Почему бы и нет? Ты сам говорил, что существует огромный спрос на песенки. Машина может удовлетворить его, она дает продукцию массовую, дешевую и приличного качества. Что не всегда скажешь о нынешних песенках, состряпанных кустарным способом.

Марек. А творческое начало? А талант? А индивидуальность? Это уже не в счет?

Профессор. Как же, как же. Все это целый штаб специалистов будет соответствующим образом кодировать, превращать в систему магнитно-поляризованных точек в реестрах компьютера.

Марек. Абсурд!

Профессор. Что ты сказал?

Марек. По-твоему, из этих кодов, точек и реестров должна родиться живая, трогающая сердце людей песенка? Это невероятно!

Профессор. Дорогой мой, я много раз уговаривал тебя учиться, но ты, к сожалению, не захотел. Если бы ты слушался, то знал бы, что при нынешнем бурном развитии науки слово «невероятно» полностью утратило свой смысл. И нет сомнения, что теория вероятности в недалеком будущем дополнится теорией невероятности.

Марек. Ну хорошо... А я?

Профессор. Что — ты?

Марек. Что мне делать? Ведь я становлюсь лишним!

Профессор. Что ж, досадно, но, увы, такова естественная закономерность. При массовом спросе на какой-либо продукт — будь то хлеб или песни — совершается переход от ручного труда к индустриальному способу производства, от низшей формы к высшей. Это и есть прогресс!

Марек. Прогресс?! Прогресс не может быть направлен против человека.

Профессор. Любопытно. Я никогда еще не слышал от тебя подобных речей.

Марек. Подозреваю, что, прикрываясь вывеской прогресса, вы на самом деле хотите сосредоточить орудия производства в руках небольшой группы... Этого нельзя допустить!

Профессор. Еще лучше. Буквально на моих глазах рождается сознательный пролетарий. А утверждал, что не интересуешься политикой. Оказывается, достаточно самому испытать хоть небольшой гнет...

Марек. Не шути! Дело не только во мне, а в сотнях таких, как я... Знаешь ли ты, сколько молодых людей занимается теперь сочинением песен?

Профессор. Знаю. Гораздо больше, чем нужно.

Марек. Мы так легко не сдадимся!

Профессор. Крепко сказано, но безответственно.

Марек. Если доведете нас до отчаяния — придем и разобьем эти ваши компьютеры!

Профессор. Если б ты изучал историю, то знал бы, что такое уже было — в Англии в начале девятнадцатого века организованные группы рабочих уничтожали чулочные и кружевные машины. Ни к чему это не привело, чулки и кружева вырабатываются с тех пор машинами — не веришь, спроси маму. Что ж, мы, пожалуй, все высказали друг другу.

Марек. Последний вопрос. Можно?

Профессор. Сделай одолжение.

Марек. Эти компьютерные песенки ты выдумал, чтобы досадить мне?

Профессор. Сначала да. Надо же мне было каким-то образом выиграть третий раунд. Согласись, ловко придумано. А потом по-настоящему увлекся.

Марек. Ты полагаешь, что выиграл?

Профессор. Техническим нокаутом. Ты уже не способен к дальнейшему поединку. Будь я твоим секундантом, я бы выбросил полотенце на ринг.

Марек. В том-то и дело, что ты ошибаешься! Вот тут-то ты и не прав! Это не только моя борьба, и с нашим поколением не так-то просто сладить. Сейчас убедишься. *(Открывает дверь в свою комнату.)* Идите сюда!

Входят Магда, Боб, Адам и Петр. Все кланяются Профессору.

Профессор. Здравствуйте. Прошу, прошу.

Марек. Извините, что так долго заставил вас ждать.

Адам. Не беда. Мы не теряли времени.

Петр. Мы написали сонг-протест.

Боб. Так нас задел за живое этот подлюга, который придумал электрические песенки.

Петр. Не выражайся, мы не одни...

Боб. А были бы одни, я сказал бы не «подлюга», а куда красивее.

Адам. Хватит! *(Мареку.)* Ну, репетируем? Расходимся по домам?

Марек. Друзья, я вам должен кое-что сказать. Впереди у нас трудные минуты. Впереди — борьба за наши права.

Адам. Борьба? Прекрасно. Тогда наш сонг-протест будет в самый раз. Послушай. Разрешите, пан профессор?

Профессор. Пожалуйста, пожалуйста. Охотно послушаю.

Адам подает знак.

Все *(поют)*.

Давно до дыр
Изношен мир,
Ни к черту он, панове!
Его вверх дном
Перевернем —
Рычаг уж наготове.

Привычный хлам,
Столь милый вам,
Мы шлем к чертям собачьим.
Что было так —
Должно быть сяк,
Мы все переиначим!

Кончайте шум
О том, что ум
Приходит лишь с годами!
То там, то тут
Года идут
В обнимку с дураками.

Привычный хлам,
Столь милый вам,
Мы шлем к чертям собачьим.
Что было так —
Должно быть сяк,
Мы все переиначим!

Для всех для нас
Вы не указ,
Живем антисерьезно!
Ваш лад и стиль
Снесем в утиль —
Снесем, пока не поздно!

Привычный хлам,
Столь милый вам,
Мы шлем к чертям собачьим.
Что было так —
Должно быть сяк,
Мы все переиначим!

Беата *(входит, привлеченная пением)*. Очень мило. Но вы утверждаете, что должно быть «не так». А конкретно — как?

Адам. Вот этого мы пока еще не знаем.

Марек. Послушайте, нечего больше скрывать. Вы знаете, против кого этот ваш сонг-протест? Знаете, кто производит электронные песенки? Мой отец.

Боб. Твой отец? Пан профессор?

Марек. Да.

Боб. А я сказал «подлюга»... Ой, мама!

Профессор. Не расстраивайтесь.

Марек. Ты высказал справедливый протест, только в вульгарной форме. Друзья, положение очень серьезное! До сих пор песенка была достоянием молодежи, нашим внутренним делом, в которое никто не вмешивался. Но и это у нас хотят отнять. Отныне уже нужны не мы, не наш талант, не наша творческая активность, не наша музыкальность, а механическая продукция моего отца!

Беата. Ты несправедлив. Это действительно красивые песенки. И вы могли бы исполнять их, поскольку отец же сам не поет. Получилась бы такая семейная кооперация, плохо ли?

Марек. Плохо.

Беата. Почему?

Марек. Друзья, может ли нас удовлетворить роль пассивных исполнителей, которую нам милостиво предоставляют? Согласимся ли на то, чтобы нас лишили радости самовыражения в песне? Чтобы у нас отняли радость успеха?

Адам. И три четверти заработка...

Марек. Друзья! Я призываю вас протестовать против такого покушения не только словом, но и действием!

Адам. Легко сказать...

Петр. Какие могут быть действия, когда мы только и умеем что петь.

Магда. Можете сочинить еще один сонг-протест, например: «Бороться будем так: не песня, так кулак».

Марек. Если это острота, то не смешная. И вообще ты сыграла в этом деле довольно двусмысленную роль, поэтому лучше помалкивай.

Боб. Погодите, я видел по телевизору демонстрацию какой-то западной молодежи! Идут, поют, а мимоходом опрокидывают и поджигают автомобили. Может, и нам попробовать что-либо в этом духе? Мне лично нравится.

Адам. Ты что? А если это будет м о й автомобиль?

Петр. И вообще, вчетвером это не демонстрация, а прогулка. А прогулок протеста пока еще не придумали.

А д а м. Слушай, Пилат, ничего тут не получится. Разойдемся лучше по домам.

М а р е к. Дрогнули? Капитулируете?

П е т р. А что же делать?

М а р е к. Действительно не знаете? А я знаю! Всюду в мире молодые бунтари покидают сейчас родной дом и в знак протеста скитаются по улицам и площадям. Я тоже ни одной минуты больше не останусь в доме, где все против меня. Ухожу! А вы можете уйти со мной или остаться, это уж зависит от вашего чувства солидарности. *(Убегает.)*

Б о б. Ничего не скажешь, парень с характером.

Б е а т а *(Профессору)*. Беги за ним! Верни его!

П р о ф е с с о р. Зачем?

Б е а т а. Нельзя же разрешать такое!

П р о ф е с с о р. Во-первых, запомни, что мы уже ничего не можем ни разрешать, ни запрещать. С этим покончено.

Б е а т а. А во-вторых?

П р о ф е с с о р. А во-вторых, вовсе не так уж плохо, что он бунтует. Давно известно, что любой юнец, прежде чем стать человеком, должен в какой-то момент перебеситься.

Б е а т а. Мой ребенок? Беситься? О нет, дорогой. Я не согласна.

А д а м *(у окна)*. Идет... Видите его?

П е т р. Где? Где?

А д а м. Там, на середине площади... О, садится!

П е т р. Да, действительно уселся.

Б о б. Дайте взглянуть. *(Расталкивает всех.)* Факт, сидит.

Б е а т а. На земле?!

П е т р. На земле.

Б е а т а. Ну и что?

А д а м. Ничего, сидит.

Б е а т а. А прохожие как? Не реагируют?

Б о б. Нет. Думают, что пьяный. Ясное дело.

П е т р. Никто даже не оглянется.

Б е а т а. Бедный ребенок... Сидеть в таком одиночестве... Может, кто-нибудь из вас все-таки сбегает, посидит с ним? В конце концов вы же его товарищи.

А д а м. Простите великодушно, но на меня прошу не рассчитывать. Я не так богат. Тех, которые на Западе посиживают на улицах, содержат богатые отцы. А мой отец сидит в конторе, и содержу его я!

Б о б. А мне не с руки по другой причине. Я на заметке у милиции, пару раз конфликтовал с ней на предшествующем этапе. Если Марек сел на асфальт, ему ничего не будет, а если я сяду, меня сразу же пересадят в другое место.

П е т р. А я не могу из-за повышенной восприимчивости. Едва посижу на голом камне, тут же горло заболевает.

М а г д а *(протискивается к окну)*. Где он? Не вижу.

А д а м. Вон там. Сидит.

Б е а т а *(Marge)*. А вы бы не посидели с ним?

М а г д а. К сожалению, не могу. Я вообще не собиралась протестовать, а тем более сидением.

Б е а т а *(шагнув к двери, решительно)*. Если никто из вас не хочет, я сама пойду посижу с ним.

П р о ф е с с о р. С ума сошла!

Б е а т а. В конце концов, долг матери — быть рядом с ребенком. Ты мне не можешь этого запретить.

П р о ф е с с о р. Останься!

Б е а т а. По крайней мере, отнесу ему зонтик. Вдруг пойдет дождь. Такие демонстрации не для нашего климата.

А д а м. О! О!

Б е а т а. Что там?

А д а м. Кто-то подошел к нему.

Б о б. Даже присел рядом.

Б е а т а. Присел?

Б о б. Точно.

Б е а т а. Может, кто из коллег?

П е т р. Нет, постарше.

Б е а т а. Какой-то порядочный человек.

А д а м. Сидят вдвоем и разговаривают. Интересно, о чем?

Б е а т а. Тот, вероятно, тоже протестует. Хоть он и старше. *(Профессору.)* Я тебе говорила, что теперь надо быть ближе к молодежи.

П р о ф е с с о р. Осел!

Б е а т а. Ну, это уж... Можно ли так говорить о человеке, которого не знаешь?

П р о ф е с с о р. Послушай, я не знаю, кто он и чего хочет от нашего сына. Но если это нечто в духе твоих слов, то повторяю: он осел, опасный осел.

Б е а т а. Почему?

П р о ф е с с о р. Есть некая общая закономерность, которую можно наблюдать ныне на каждом шагу. Пока глупости делают юнцы — что ж, это их право, беды тут нет. Но когда их глупостям начинают подражать старые дураки, воображающие, что благодаря этому кажутся моложе,— тогда дело принимает действительно опасный оборот.

А д а м. О, поднимаются.

Б е а т а. Поднимаются?

Б о б. Уже встали. Пошли. Все время разговаривают.

М а г д а *(вглядываясь)*. Постойте... Это же Густав!

П р о ф е с с о р. Кто?

М а г д а. Густав, пан профессор.

П р о ф е с с о р. Мой ассистент?

М а г д а. Да.

Б е а т а. А куда они направляются?

П е т р. Кажется, домой.

А д а м. Определенно домой. *(Отступает от окна.)*

Б е а т а. Ну слава богу! Завтра, если захочет, пусть опять немного посидит, но на ночь должен всегда возвращаться домой.

П е т р. «Пусть холод, ливень, зной — о, посиди со мной...» Пожалуй, не ахти как, а?

А д а м. Запиши на всякий случай.

Входят Г у с т а в и М а р е к.

Г у с т а в. Добрый день. Простите мне этот неожиданный визит.

П р о ф е с с о р. Просим, коллега.

Б е а т а. Рада вас видеть. Присаживайтесь, пожалуйста.

Г у с т а в. Благодарю. С вашего разрешения предпочел бы постоять.

Б о б *(Адаму)*. Еще бы, насиделся на асфальте...

Б е а т а. Кофе не желаете?

Г у с т а в. Благодарю, недавно пил. Мы условились с Магдой встретиться в кафе на углу. Я занял столик у окна, и вдруг меня поразил вид вашего сына.

П р о ф е с с о р. Я не знал, что вы знакомы.

Густав. До сегодняшнего дня лишь визуально. Но когда я увидел его сидящим посреди площади, я подумал, что ему стало дурно и он нуждается в помощи.

Беата. И вы подошли к нему? Как это мило. Вот настоящий человек!

Марек. Я объяснил пану Густаву, что это не обморок, а протест.

Густав. К счастью.

Марек. И пан Густав признал, что мой протест обоснован и справедлив. Вот мы и пришли сказать это отцу.

Профессор *(Густаву)*. Вы действительно так полагаете, коллега?

Густав *(после некоторого раздумья)*. Словарь Дорошевского точно этого не определяет.

Адам *(вполголоса)*. Что он плетет?

Магда. Тише!

Профессор. Можно просить вас, коллега, в порядке исключения говорить обычным, доступным для всех языком?

Густав. Пожалуйста.

Профессор. Итак?

Густав. Насколько я успел разобраться, между вами, пан профессор, и вашим сыном возник в последнее время некий стабильный и даже прогрессирующий конфликт. Такого рода ситуации возникают в результате несомненно существующего, хоть зачастую и неосознаваемого, биологического антагонизма.

Беата *(с явным огорчением)*. Простите, но вы ошибаетесь, они всегда очень любили друг друга!

Густав. Привязанность и борьба вовсе взаимно не исключаются, уважаемая пани Беата. Вникнем хотя бы в вопросы секса.

Магда. О!

Марек. Никакой серьезной борьбы, впрочем, и не было, мама. Мы с отцом назвали это просто матчем.

Профессор. Именно — матч. А спорт предусматривает определенные джентльменские правила. Известно, между прочим, что настоящий спортсмен должен уметь и проигрывать. А ты что?

Густав. Значит, вы, пан профессор, считаете себя победителем в этом матче?

Профессор. Разве вы сомневаетесь, коллега?

Густав. Гм... Вопрос, однако, дискуссионный. Если вы авторитарно приписали победу себе, то нечего удивляться, что ваш сын взбунтовался.

Профессор *(возмущенно)*. Приписал себе! Что это значит — приписал себе?

Густав. Это более или менее означает: присвоить себе необоснованные права. Хотя словарь Дорошевского точно этого не определяет. Я сразу так и сказал.

Боб. Бомба, чтоб я подох...

Магда. Тише, не мешай.

Профессор. По-вашему, коллега, я предъявляю необоснованные претензии. Почему же? Разве я не выиграл матч? Разве не доказал, что знания и опыт стоят большего, чем юношеский пыл и интуиция? Разве компьютер не сочиняет песенки лучше моего сына? Это признала даже фестивальная комиссия, состоящая как-никак из специалистов.

Густав. И правильно. Возьмем, к примеру, песенку «Прогулка среди звезд». Настоящий шедевр!

Профессор. Вот, пожалуйста.

Густав. Настроение нашей первой вечерней прогулки с Магдой отображено в этой песенке действительно безукоризненно.

Магда. Это была моя идея — рассказать профессору все подробности. Ну, скажем, почти все. Но для запрограммирования компьютера хватило.

Густав. И тут же мы поссорились из-за какой-то мелочи и едва не дошло до разрыва. Так возникла песенка «Силою держать тебя не стану».

Адам. Это одна из принятых на фестиваль.

Магда. Правда? Пани доцент огорчится, она усиленно продвигает свои. Я имею в виду — созданные на ее материале.

Густав. Пани доцент позавидовала нашей «Прогулке» и рассказала профессору про свое курортное приключение. Так родился шлягер «Один лишь раз, но как прекрасно».

Беата. Кто бы мог подумать! Научный работник, а такая прыть.

Магда. О, пани доцент весьма романтическая особа. Последнее время вздыхает об одном популярном актере, всему институту известно. Кто-то предложил запрограммировать в ее честь вальс «Глянь в сердце мне, а не в лицо...»

Густав. По-моему, самым лучшим шлягером будет блюз «В твоих глазах рассвет». Возник после того, как Магда переехала ко мне.

Марек. Папа, знаешь, что я думаю?

Профессор. Знаю.

Марек. Вот именно. Ведь могло бы случиться, что они совсем не подошли бы друг другу.

Густав. Привести еще примеры, пан профессор?

Профессор. Нет, спасибо, коллега. Достаточно.

Беата. О чем вы? Я ничего не понимаю!

Густав. Попробую объяснить. Благодаря своим знаниям и опыту профессор открыл перед песней новые неограниченные технические возможности. Никто из нас этого не сумел бы.

Беата. Что же дальше?

Профессор. Я создал форму. Но форма должна быть наполнена содержанием.

Беата. А ты что, не можешь ее наполнить?

Профессор. Увы, не так это просто. Видишь ли, всякий человек является своего рода компьютером, который запрограммирован обстоятельствами, условиями, переживаниями. Мы переводим на импульсы лишь то, что содержится в наших реестрах. А то, чего нет в нас самих, не можем передать машине. Вот в чем заключается преимущество молодежи. Их реестры обогащаются сами собой повседневно, даже без их сознательного участия. К тому же обогащаются тем, что наиболее ценно: сегодняшним днем.

Марек. Значит, ты признаешь, что не выиграл боя?

Профессор. Но и ты — тоже нет.

Марек. Я предлагаю ничью.

Беата. Это хуже всего. Опять начнется грызня! Нельзя ли сделать так, чтобы в семье, наконец, настал мир?

Профессор. Думаешь, так было бы лучше? Я вовсе в этом не уверен.

Густав. Уверенность? Уверенным можно быть только в том, что *(поет):*

Коль две прямые *C* и *D*
Нам параллельно протянуть —
Не пересечься им нигде.
А впрочем — вдруг да где-нибудь?..

Мы вам опыт покажем,
Мы научно докажем,
Что — вдруг да где-нибудь?..

«Бомберсы» *(поют)*.

Пшют Шепшевич в жбан с лапшичкой
Пшикнул пшенкой и пшеничкой.
Пшют, в лапшу пшеном не пшикай —
Ни для шутки, ни для шика.
Никудышный шут из пшюта...
Чтоб лапша была вкусней,
Брось пшено-то! Ты в лапшу-то
Масла влей!

Густав.

А если тело *В* дано
И тело в ванну погрузить,
То станет легче там оно
И даже чище, может быть.

Мы вам опыт покажем,
Мы научно докажем,
Что — чище, может быть.

«Бомберсы».

Диво-девка наша Ядзька.
Кто взял Ядзьку? Дряхлый дядька.
Ядзя, Ядзя!.. Здесь ей тяжко:
Муж — занудный старикашка.
Разнудится, иззудится —
Чашки об пол дзинь да дзень:
Бьет их Ядзя-молодица
Целый день.

Густав.

А если взять обычный лед
И ток пустить через него,
То данный ток, когда пройдет,
Не даст нам ровно ничего.

Мы вам опыт покажем,
Мы научно докажем,
Что — ровно ничего.

«Бомберсы».

Ехал Чеслав на повозке,
Вез овес и волос конский.
Воз грузил ты, Чеслав, наспех —
Все в селе поднимут на смех.
К въезду, Чеслав, приготовься:
С воза волос сбрось давай —
Он в овсе не нужен вовсе,
Так и знай!

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР

Шум и ярость

РОМАН

Перевод с английского О. СОРОКИ

Падение дома Компсонов

Ни читателям журнала «Иностранная литература», ни русскому читателю вообще уже давно нет нужды представлять Уильяма Фолкнера. Трилогия о Сноупсах — «Деревушка», «Город», «Особняк», роман «Осквернитель праха», рассказы показали нам серьезного, самобытного, сложного художника, который на «клочке родной земли величиной с почтовую марку»[1],— а большинство романов Фолкнера посвящено жизни захолустного округа в штате Миссисипи под вымышленным названием Йокнапатофа,— всю жизнь истово писал не только трагедию американского Юга, но, как ему казалось, и трагедию человечества.

Многочисленные работы советских критиков освобождают от необходимости пространно писать о противоречивости мировоззрения, особенностях эстетической системы и трудной творческой эволюции Фолкнера — потомка южного аристократического рода, утратившего былые привилегии, самоучки, жадно и без разбора поглощавшего книги, замкнутого провинциала и упрямого почвенника, вознамерившегося писать на свой лад — так, как не писал никто, лауреата Нобелевской премии, положившей конец его отшельничеству, общепризнанного литературного мэтра, охотно дающего согласие на публичные выступления, интервью и т. д., загадочно-привлекательной гигантской мрачной фигуры в западной культуре двадцатого века.

По высшему счету роман «Шум и ярость», который вместе с романом «Сарторис» (оба изданы в 1929 году) открывает сагу о Йокнапатофе, следовало бы рассматривать совокупно с дюжиной других романов и несколькими сборниками рассказов, образующими это монументальное, причудливое, растекающееся на полтора столетия сказание о том, как «тихо течет река по равнине»,— так на языке индейского племени чикасавов, коренных обитателей этих мест, раскрывается название Йокнапатофа. Однако настолько неожиданны и неистовы столкновения между людьми, вскрывающие противоречивую игру предрассудков и побуждений, страстей и интересов, так многообразны и запутаны родственные и социальные отношения аристократических семей, белых бедняков, негров и напористых пришельцев со стороны, которые постепенно прибирают все к рукам, так скрупулезно и изощренно разбирает Фолкнер историю округа, колоритно воссоздает его физическую среду, что окинуть единым взглядом его огромное, пестрое, фрагментарное полотно, пожалуй, даже невозможно. Тем более что писатель совершенно не заботится о читателе и, задавшись единственной целью доподлинно воспроизвести «естественное» течение всей жизни во времени и пространстве, то и дело нарушает хронологические, причинные и логические связи, перебивает повествование, передвигая действие иногда на целые десятилетия назад, тасует и дробит эпизоды, надолго уходит на окольные фабульные тропки.

В романе «Шум и ярость», где события вплоть до последних двух-трех десятков страниц даны исключительно через восприятие нескольких героев и который академическая «Литературная история Соединенных Штатов» характеризует как «выдающийся образец внутреннего монолога в нашей литературе», эти особенности метода Фолкнера нашли крайнее выражение. От читателя, во всяком случае поначалу, потребуется известное мужество, пристальное внимание к деталям и терпение, чтобы распутать историю окончательного распада семейства Компсонов, некогда состоятельного и влия-

[1] Из интервью, данного писателем в 1956 году Джин Стайн.

тельного среди обитателей Джефферсона, и выявить ее художественный и социальный смысл. Зато преодолев и густую замесь фолкнеровских слов, и традиционную для южной прозы вычурную риторику, он наткнется, в конце концов, на золотую жилу подлинного таланта, выходящую из готических глубин к действительной правде жизни и искусства. Тогда в награду ему откроется в общем-то простая, верная даже в тончайших психологических нюансах и по-человечески пронзительная история несчастных людей, сознающих свою обреченность, но не умеющих ни добраться до причин своих несчастий, ни изменить что-либо.

Персонажи этой истории немногочисленны:

стареющий, слабохарактерный, спивающийся от неосуществившихся амбиций и семейных неурядиц, спускающий по частям родовое поместье, стоик и скептик, забросивший дела адвокат Джейсон Ричмонд Компсон;

страдающая от всяческих, по большей части выдуманных болезней, стойко и в одиночку, по ее собственным словам, несущая не только заботы по дому, но и тяжкий крест всей семьи, ежечасно готовая уйти в иной, безгреховный мир, однако безмятежно пребывающая в этом, а паче всего оберегающая свою былую жантильность миссис Кэролайн Компсон, или «мис Калайн», как зовут ее негры, прислуживающие в доме;

ее брат Мори, единственный мужской представитель рода Бэскомов, нахлебник, истинный южанин и как таковой неспособный решительно ни к чему, кроме как к велеречивой позе;

старший сын Компсонов Квентин, надежда семьи, посланный в Гарвард, совестливый и рефлектирующий юноша, безуспешно пытавшийся оберечь от посягательств любимую сестру, чья невинность — призрачный символ родовой чести;

дочь Компсонов, Кэндейси, или уменьшительно — Кэдди, прелестное простодушное плотское существо, наперекор стараниям брата забывшая с неким Долтоном Эймсом о девичьей гордости и потому спешно, в последней отчаянной надежде разом поправить все дела, выданная замуж за многообещающего бизнесмена мистера Герберта Хеда и подарившая ему до срока ребенка, за что и была проклята матерью-фанатичкой;

сын Компсонов Джейсон — единственный в семье, кому чужды романтическое самообольщение, иллюзии и какие бы то ни было привязанности, кто с раннего детства обладает здравым практическим умом, человек, который считает мир скопищем тупиц и бездельников и, приворовывая, исподволь готовит свой час;

дочь Кэндейси, нареченная Квентиной в память о дяде, с младенчества растущая без матери, чьи наклонности она переняла;

младший сын Компсонов Мори, немой, сейчас «ровно тридцать лет, как ему три года», в пятилетнем возрасте по желанию матушки названный Бенджамином, очевидно, в надежде на то, что последний ребенок будет счастлив, как библейский Вениамин; Бенджи больше всего на свете любит пламя в печи, хотя оно жжется, лужайку, которую глава семьи продал спортивному клубу, чтобы послать старшего сына в университет и устроить приличную свадьбу дочери, и теплую, пахнущую деревьями Кэдди, а потом — звук ее имени.

Роман состоит из четырех частей: три из них приходятся на пасхальные дни 1928 года, а одна отнесена на восемнадцать лет назад.

Первая часть, названная «7 апреля 1928 года», представляет события дня в восприятии тридцатитрехлетнего слабоумного Бенджамина. За ней следует «2 июня 1910 года», воспроизводящая поток лихорадочного сознания Квентина, с самого утра до последнего момента перед самоубийством. В третьей части — «6 апреля 1928 года» — рассказчиком выступает Джейсон. В заключительной части — «8 апреля 1928 года» — слово берет Фолкнер. Таким образом семейная история Компсонов воспринята, пропущена через сознание трех ее участников, а субъективный взгляд на вещи каждого из них как бы суммируется в авторском повествовании.

Множественность углов зрения отнюдь не предполагает простого кружения около одного предмета. Все четыре части дополняют друг друга, каждая из них так или иначе развертывает сюжет романа, в итоге без особого труда вычленяемого в его сложной пространственно-временной структуре, хотя, разумеется, и Бенджи, и Квентин, и Джейсон, возвращаясь памятью к прошлому и пережитому, устремляются к нескольким ключевым эпизодам: к смерти бабушки в 1898 году, к ноябрю 1900 года, когда пятилетнего Мори стали звать Бенджи, к первым свиданиям пятнадцатилетней Кэдди (около 1906 года), к тому лету, три года спустя, когда она потеряла невинность, к свадьбе Кэдди 24 апреля 1909 года.

Помогая читателю восстановить цепь событий, Фолкнер, как правило, обозначает переход из одного временного плана в другой несколькими строчками курсива. Поначалу писатель даже хотел напечатать текст первой части разными красками, чтобы каждый пласт времени, или эпизод, или переживание имели помимо всего прочего свой «цвет», чтобы читатель «мог следить, кто говорит то или другое, кто думает и когда, в какой момент».[1] В данной публикации хронологические перебивки отмечены отступами.

---

[1] Twentieth Century Interpretations of "The Sound and the Fury", ed. by M. Cowan, 1968.

Однако гораздо важнее этих чисто внешних, относящихся к конструкции книги приемов лексико-художественные средства, которыми писатель вяжет разрозненные нити впечатлений и памяти персонажей в целостную повествовательную ткань.

Само собой, цену многих намеков, мелких подробностей, случайных вроде бы реплик в его монологизированной прозе улавливаешь не сразу. Они начинают «играть» позднее, по мере того как, вживаясь в затрудненную структуру романа, постепенно постигаешь содержание и смысл характеров Фолкнера и их взаимоотношений. Это относится и к потоку впечатлений Бенджи, и особенно ко второй части «Шума и ярости», к внутреннему монологу Квентина, отражающему его интеллектуальный уровень, образованность, эмоциональный опыт.

Американские литературоведы составили детальную хронологию происходящего в романе, выявили и подробно описали все временные смещения, соотнесли с определенным периодом или случаем каждую темную фразу. Полезное с исследовательской точки зрения, подобное разъятие вряд ли помогает целостному восприятию романа во всей его многозначности. Как в импрессионистской живописи, общее впечатление здесь складывается лишь на отдалении, не от буквального значения отдельных «мазков» прозы, а от их суммы связей, сочетаний.

Структура романа отражает стоическую **тяжбу со временем,** которую вел Фолкнер на всех, так сказать, уровнях — философском, историческом, языковом.

Категория времени вообще неразрывно связана с природой художественного творчества. Нет, пожалуй, ни одного крупного писателя, который не пытался бы «остановить мгновение», уловить в преходящем что-то неподвластное времени, и Фолкнер не составляет исключения. Само произведение искусства в известном смысле есть застывший сколок с движущейся действительности.

Двадцатый век особенно обострил чувство времени и распространил даже среди больших талантов представление о человеческом существовании как об «утраченном времени», нашедшее наглядное выражение в цикле романов Пруста. Писатели-модернисты единственным врагом человека стали считать время, чей безостановочный поток разлагает, уносит прочь все стремления, усилия, надежды, — отсюда, в частности, развилась современная философия абсурда, бессмысленности жизни личности как чего-то конечного в универсальном бесконечном.

Мысли о том, что человеку не дано вырваться из заключения во времени, возникают и в воспаленном сознании Квентина, не уберегшего фамильной чести и оттого решившегося на самоубийство. Ему приходят на память и высказывание отца о том, что «человек — это совокупность его бед. Приходит день — и думаешь, что беды уже устали стрясаться, но тут-то... бедой твоей становится само время», и ужасающее ощущение того, что решительно все на свете проходит, все временно, все бренно, и «успокоительнейшие» начала языка: Non fui. Sum. Fui. Non sum — то есть: я «Не был. Есть. Был. Не есть», то есть простейшая формула цикла индивидуального бытия, с обеих сторон замкнутая отрицанием.

И все же Фолкнеру гораздо ближе его «собственная теория», согласно которой «время — это текучее состояние, не существующее иначе, как воплощаясь в отдельных людей. Нет никакого «было», только «есть». Если бы существовало «было», мы не ведали бы горестей и печали...» [1] «Никто не может быть сам по себе, человек — сумма своего прошлого. На самом деле не существует такой вещи, как «было», потому что прошлое — есть. Оно часть всякого мужчины, всякой женщины, всякого момента» [2]. Это означает, что каждый человек является продолжением чего-то, каждый аккумулирует в себе весь личный и доступный внешний опыт, за каждым стоит история. Подвижность и взаимопроникновение понятий «есть» — «было» у Фолкнера и обусловило наивысшую степень свободы перемещения людей и событий во времени и, между прочим, усложненность фолкнеровской фразы, стремящейся вобрать все пласты времени в один момент.

Строго говоря, «есть» не существует и без того, что грядет, настоящего нет без будущего. Здесь — одно из наиболее уязвимых мест художественной концепции романа. Хотя само сознание есть движение и его природа требует проецирования в будущее, в восприятии мира персонажами Фолкнера отсутствует «молчаливая сила возможного», если воспользоваться выражением Хейдеггера. Захлестываемые чередой дней и роковых обстоятельств, они трагически не способны задаться вопросом: как жить дальше? Ни у кого из Компсонов в прямом и переносном смысле нет будущего — даже у Джейсона, который настолько озабочен своими махинациями, что тоже превратился в раба времени. Отсюда и возникает предельная сосредоточенность фолкнеровских героев на прошлом, а «за ними поспешает, пытаясь зафиксировать, что они говорят и делают» [3], и сам автор.

В эссе «Время в «Шуме и ярости» Фолкнера» (1939) Сартр сравнил персонажей романа с пассажиром мчащегося автомобиля, обернувшимся назад. Он не видит, что впереди, что **будет,** он не может разобрать, что **есть** по обеим сторонам дороги: все

---

[1] William Faulkner. Three Decades of Criticism.
[2] Faulkner in the University. Class Conferences at the University of Virginia, 1957--1958.
[3] Там же.

проносится мимо, мимо, теряя очертания и формы, растекаясь в движении, и лишь убегающее вдаль, отодвинувшееся назад, в **было** ясно различимо его застывшему взгляду.

Фолкнеровская теория времени, его прикованность к категориям прошлого, выражающаяся в рискованных, подчас на грани утраты познавательных и изобразительных возможностей, формальных экспериментах с романическим временем, конечно же, берет начало и в размышлениях писателя над историческими судьбами Юга, в противоречивом отношении к так называемому «южному мифу». Ни один американский писатель не положил столько сил на пропаганду легенды о некой единой цивилизации, благоденствующей на основе патриархальных отношений между великодушными и бескорыстными белыми хозяевами и их преданными черными рабами. Но и ни один из них не подверг этот миф такой сокрушительной, со знанием дела критике. Ему ведомы и элегическая скорбь о добром старом времени, унесенном ветром Гражданской войны 1861—1865 гг., и решительное неприятие буржуазных отношений, основанных на голом расчете, и пугающее сознание неизбежности перемен, и истерическое цепляние за вымышленное былое величие, и специфический расовый комплекс зависимости от людей низшего порядка.

Где-то у Фолкнера говорится, что каждый белый ребенок на Юге рождается распятым на черном кресте. Человек, совершенно свободный от расовых предрассудков, понял бы это так, что благополучие каждого состоятельного южанина зиждется на поте и крови черных, на нескончаемом негритянском труде на поле, в саду, на заднем дворе, в кухне, в детской. Для Фолкнера «черный крест» — это тяжесть вины белого человека, не всегда ощущаемая им, перед неграми за испытания и лишения, которым те подвергаются, за рабовладение, без которого старый порядок никогда не смог бы сформироваться, но которое, как раковая опухоль, и разъело южное общество.

В книге «И имени его не будет на площади» (1971) Джеймс Болдуин делится впечатлениями о своем «открытии» Юга, совершенном после длительной поездки туда в 1957 году. Даже его, человека с черной кожей, поразил не «молчаливый героизм» негров в «когтях южного террора» — об этом он был наслышан, — а душевная пустота и ужас белых граждан, болезнетворный нравственный климат: «Надо всем, казалось, нависал туман похоти, необузданных желаний, ярости». И еще одно любопытное его наблюдение, помогающее взглянуть на кошмарные картины крушения Компсонов сегодняшними глазами: «Юг — это загадка, которую можно разгадать в свете — или во тьме — невероятных бедствий, которыми опутана там частная жизнь... Мне казалось, что я сошел в ад...»

Роман, как неоднократно говорил позднее писатель, возник из замысла создать рассказ о детях, которых выслали из дома на время похорон их старой бабушки. Они малы, смотрят на печальный ритуал как на нечто, соотносящееся с их забавами, и не могут почувствовать всей глубины утраты. Первоначально перед мысленным взором Фолкнера возникла «девочка с запачканными штанишками, которая забралась на грушу, откуда она могла подсмотреть через окно, как идут приготовления к похоронам, и рассказать своим братишкам внизу о том, что происходит в доме» [1].

Наивная непосредственность, ограниченность, детский эгоцентризм, заинтересовавшие Фолкнера, наиболее наглядно, по его мнению, воплощались в фигуре слабоумного мальчика.

Он принялся излагать эту историю так, как ее видит психически недоразвитый ребенок, но вскоре убедился, что рамки рассказа становятся тесны, а изложение, как сказал писатель, «непонятно, даже я не мог сообразить, что происходит, так что пришлось писать другую главу. Я решил, чтобы свою версию того же дня или того же события рассказал Квентин. Затем потребовалось ее уравновесить, что и сделал другой брат, Джейсон. К тому времени история совершенно запуталась, и я был вынужден написать еще одну часть, дающую взгляд со стороны, то есть взгляд автора, и рассказывающую, что случилось...» [2].

В процессе работы Фолкнер осознал символику «запачканных штанишек», и картина маленькой девочки на груше дополнилась иной: затравленной, потерявшей отца и мать девушки, которая, спустившись по дереву из окна, бежит из дома, где она не находит ни понимания, ни сочувствия, ни любви. Так в романе не только появилась Квентина, но и сложился образ, обозначивший «трагедию двух падших женщин, Кэдди и ее дочери» [3], как определил Фолкнер тему книги. Если вспомнить тот непомерный культ неприступной и одновременно общительной «прекрасной дамы-южанки», издавна царивший в среде рабовладельческой аристократии, если учесть также замечание Фолкнера, что книга «должна была стать повестью о том, как на кровь нашла порча» [4], то авторское определение темы не покажется чересчур узким.

Говоря о «Шуме и ярости» как о романе потока сознания, никак нельзя упускать из виду, что этот термин весьма условен и даже заслоняет существенные различия характеров, особенности их мировосприятия. Три «компсоновских» части книги демонстрируют три типа сознания: неразвитое, наивное, непосредственное доречевое сознание Бенджи, неспособного к сколько-нибудь логичному мышлению; романтико-метафизи-

[1] Из интервью, данного писателем в 1956 году Джин Стайн.
[2] Twentieth Century Interpretations of "The Sound and the Fury".
[3] Там же.
[4] Там же.

ческое, отягощенное онтологическими и этическими категориями (бытие, время, честь, грех) сознание Квентина и прагматическое, вульгарное, устремленное единственно к удовлетворению собственного интереса сознание Джейсона.

Соответственно часть, отданная Бенджи, представляет собой вереницу картин, то более или менее подробных, широких, то коротких, отрывочных, как вспышки молнии, возникающих чуть ли не на уровне ощущений и фотографически фиксирующих окружающих, их разговоры, физический облик предметов, запахи, цвета, формы чувственного мира. Проблески его памяти то и дело выхватывают из прошлого голоса, движения, образы, но поскольку время для Бенджи утратило свою протяженность, все они сходятся в единое «здесь» и «сейчас».

Говорят, что самые яркие впечатления — это впечатления детства. Чаще всего проблески памяти Бенджи переносят нас к моменту смерти бабушки, в тот день в 1898 году, точнее вечер, когда детей ведут ужинать в кухню и не велят шуметь, и они видят озабоченного отца, слышат плач матери в комнатах и чувствуют, что в доме поселилось несчастье. В совокупности эти полтора-два десятка ретроспекций (из шестидесяти с небольшим) и составляют тот первоначально задуманный бесхитростно-поэтичный и щемящий душу рассказ о детях, которые со своими простодушными шалостями и ссорами, заботами и забавами оказываются на пороге непонятного, почти чуждого трагифарсового мира взрослых, где мирно сосуществуют добро и зло, бесшумно кипят необузданные страсти, невидимо разыгрываются спектакли эгоизма и вины, и они почище тех представлений, что покажут в Джефферсоне заезжие циркачи на пасху, потому что люди, как учил своих повзрослевших детей старый Компсон, «всего-навсего труха, куклы, набитые опилками, сметенными с мусорных куч, где все прежние куклы валяются и опилки сыплются из ничьей раны, ни в каком боку...»

Сбивчивая цепь картин-воспоминаний Бенджи — это и цепь утрат, которые выпали на долю этого несчастного, беспомощного существа. Умственно неполноценный от рождения, он в пятилетнем возрасте лишается имени (а «имена менять — счастья не будет» — изрекает многомудрая негритянка Дилси), он слышит, как Кэдди, его прочнейшая привязанность и защита, пахнет уже не деревьями, а духами, тревожно ищет ее убегающие глаза, а после свадьбы — ее самое, видит, как исчезают и не возвращаются бабушка, Квентин, отец — «он все три раза чуял, когда их время приходило». И чем чаще и горше утраты, тем отчаяннее Бенджи тянется к людям, не к домашним — им уже не до него,— а к игрокам в гольф, к школьницам, проходящим мимо калитки, где он, плача, напрасно высматривает уехавшую Кэдди. Забор, вдоль которого взад и вперед, точно в загоне, с воем бегает Бенджи, и его немота — два высоких символа трагически необратимой отгороженности от мира. Как князь Мышкин у Достоевского «мучился глухо и немо» от того, что «один он... ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш», так и фолкнеровский идиот пытается выразить себя и — не может: «Я сказать хочу, но они уходят, я иду забором и хочу сказать, а они все быстрей. Вот бегом уже, а забор кончился, мне дальше некуда идти, я держусь за забор, смотрю вслед и хочу выговорить».

Это желание быть понятым, жажда участия и общения, стремление сломить стену отчуждения («Я хочу сказать, поймал ее, хочу сказать, но закричала, а я сказать хочу, выговорить...») местные обыватели расценили как попытку намеренного нападения на девочку-школьницу, и вот над семнадцатилетним Бенджи старший брат учиняет зверскую расправу. Оскопление — это последнее, что можно совершить над человеком, затем — смерть. Может быть, именно в образе этого ущербного персонажа, в котором «все горе, все утесненье всех времен обрело на миг голос», наиболее полно выразился характер гуманизма Фолкнера, его горькое сострадание к жертвам, его призыв к пониманию людей и того, как обстоятельства могут исковеркать жизнь.

Для названия первоначального рассказа о Бенджи Фолкнер думал взять слова Макбета из пятого акта трагедии. Впоследствии это название не только распространилось на весь роман, но и монолог шекспировского героя о неумолимом движении времени стал своеобразной эмблемой обреченности Компсонов, и прежде всего тщетных попыток Квентина, наиболее остро и осознанно переживающего семейную драму и несостоятельность южного кодекса чести, остановить ход вещей:

Жизнь человека — тень ходячая, актер
на час,
Изображающий гордыню и страданья,
Рассказанная полоумным повесть —
Она шумна и яростна и ничего не значит.

Философские рефлексии Квентина о призрачности человеческого существования, уносимого потоком времени, трансформируются в три конкретных сквозных мотива, сопровождающих его последний день: часов, тени, реки. С раннего утра бой курантов на башне каждые пятнадцать минут отмеривает Квентину расстояние до рокового шага. Последний жест, последний вызов времени и обстоятельствам: «Я пошел к столику, часы взял — циферблатом по-прежнему вниз. Стукнул их об угол столика стеклом, собрал осколки в подставленную руку, высыпал в пепельницу, сорвал стрелки и тоже в пепельницу. А они все тикают...» Часы без стрелок — всеобъемлющий символ невозможности жить прошлым, былыми понятиями и уходящими установлениями Юга, невозмож-

ности повернуть «часовую стрелку истории на сто лет назад», по выражению одного из героев романа современной американской писательницы Карсон Маккаллерс «Часы без стрелок». Сочтены часы Квентина, уходит время Компсонов.

Юноша бродит по Кембриджу и его окрестностям, и всюду, как предвестник и предчувствие смерти, по пятам за ним следует его тень. Она то вытягивается впереди, то уходит назад, то он наступает на нее, втаптывая в землю, то она прыгает с моста и плоско ложится на воду, но от нее не отделаешься, не убежишь, не утопишь с помощью пары шестифунтовых утюгов...

Картины-воспоминания Бенджи носят предметный характер, и «говорит» он, как правило, простыми фразами, содержащими конкретную информацию. Стилистика же «квентиновской» главы сложнее и богаче, его рефлектирующая речь ассоциативна и метафорична. На сравнительно мерную, даже нарочито замедляемую череду впечатлений дня чаще и неожиданнее накатываются волны прошлого, принося все обиды, горечь, вину, и тогда слог становится отрывистым, бессвязным, задыхающимся. Фразы спешат, теряют окончания; преодолевая препятствия знаков препинания, набегают одна на другую, переливаются во времени, взвихриваются до отчаянного форте и, вдруг оборвавшись, угасают едва слышимым пианиссимо.

Квентин одержим несколькими навязчивыми идеями, его пожирает пламя почти не родственной любви к Кэдди и безумная ревность, жажда мщения и ненависть к миру, где «приходится рвать свой кусок потому что видишь ведь что и все черт их дери то же самое делают», как с полнейшей откровенностью изъясняется сестрин жених. Он не может оторваться мыслями от замешанных на запахе жимолости любовных увлечений и брака Кэдди, и в воспаленном мозгу его неотступно стучит: «А у вас была когда-нибудь сестра?», «Долтон Эймс, Долтон Эймс...», «Отец, я совершил...» Ради спасения чести Компсонов и искупления грехов сестры и чтобы «отгородить ее от орущего мира», он готов принять на себя еще более тяжкий грех кровесмесительства, чтобы им, только им двоим, пройдя через позор и муки, потом очиститься в адовом пламени от земной грязи. По приему контраста и контрапункта к фантасмагорическим видениям Квентина располагаются сцены и персонажи внешнего мира, приобретающие черты объективности, свойственной скорее автору, нежели его герою. Среди них — и университетские приятели Квентина, и вставная новелла о мальчишках с удочками и форели, которую «двадцать пять лет ловят и поймать не могут», даже по стилю перекликающаяся с зарисовками Хемингуэя и вызывающая в памяти его Старика и его борьбу с Большой Рыбой, и особенно эпизод с замурзанной и голодной девочкой-итальянкой. Она, как бездомная собачонка, увязалась за Квентином на улице и хоть ненадолго заставляет его выбраться из чащи болезненной сосредоточенности на себе и увидеть чужую беду и чужое благородство.

Несмотря на многозначность, заложенную в образах Бенджи и Квентина, оба они остаются фигурами более или менее условными, один из них выражает наивность и чистоту, другой — страсть и совесть. Джейсон тоже несет черты обобщенной жестокости и зла, но вместе с тем предстает как характер вполне реалистический. Вульгарный прозаизм его натуры в том уже обнаруживается, как он расценивает драму своей семьи: один ненормальный, другой утопился, третью муж на улицу выгнал. Все ожесточение и вся злоба Джейсона на сумасшедших родственников, на ленивых негров, на наглых нью-йоркских биржевиков, на власти, на весь свет сошлись на племяннице. Восемнадцать лет назад эскапады Кэдди повлекли трагедию. Свара между Джейсоном и Квентиной снижает ее до уровня фарса.

Не способный к отвлеченностям, Джейсон каждой фразой пространного разговора с самим собой выдает себя как существо не то что тупое или ограниченное, но мелкое, примитивно-изворотливое, корыстолюбивое до умопомрачения. Вся третья часть, где прорывается наружу сатирическая струя романа, являет собой свод негативных ценностей лавочника, своего рода евангелие от Джейсона, который ни в уме, ни в сердце не держит ни бога, ни черта, ни человека, а только дело и потому по-обывательски зорко подмечает чужие слабости, изъяны, грешки, пороки. Его речь — это просторечье провинциальной улицы, она пересыпана жаргонными словечками и диалектизмами, сочна и язвительна.

Несмотря на очевидные натуралистические обертоны, сам Фолкнер впоследствии толковал угасание и вырождение Компсонов просто и точно: «Они живут на широте 1859 или 1860 года». Джейсон — единственный мужской представитель клана Компсонов, который выжил, и то потому, что он отринул от себя все компсоновское и уподобился Сноупсам, напористым, неразборчивым в средствах, алчным стяжателям, которые олицетворяют в глазах Фолкнера античеловечную, коммерческую цивилизацию.

В 1946 году, готовя очередное издание «Шума и ярости», Фолкнер написал к роману специальное «Приложение, Компсоны: 1699—1945 годы», где, прокомментировав генеалогию героев, поставил историю возвышения и упадка Компсонов в контекст развития американского Юга. Из приложения мы узнаем и о дальнейшей судьбе кое-кого из Компсонов. В 1933 году Джейсон поместил Бенджи в приют, разогнал негров, продал дом и стал влиятельным хлопкоторговцем. Фолкнер сдергивает легкий романтический флер с Кэдди: в 1943 году ее узнали на фотографии в иллюстрированном журнале — «нестареющую и прекрасную», в роскошном лимузине в обществе немецкого офицера, и стало понятно, что «Кэдди не хочет, чтобы ее спасали, у нее нет ничего,

что стоит спасать, потому что она не потеряла ничего, что стоит спасать, потому что не имела ничего такого».

Роман мог бы поразить своей мрачной безысходностью, если б на фоне вырождающихся Компсонов не выделялись своей жизнестойкостью и негромким сознанием человеческого долга колоритные фигуры негров: мудрой и многострадальной Дилси, («она мужественнее, честнее, великодушнее меня»,— говорил Фолкнер), на которой только и держится дом, ее мужа — «скрытного, бессловесного, печального Роскуса», ее детей — Фрони, Верша, Ти-Пи, внука Ластера. Книга Фолкнера — не о них, но они входят «в жизнь хозяев, на момент беря белый факт в кольцо неоспоримой правды». Так подробно рассказывается об утренних хлопотах Дилси по дому, с такой любовью воссоздается торжественность и светлость воскресной службы в негритянской церквушке, где «сердца говорили с сердцами в поющих ладах», что кажется, будто объективный, авторский взгляд на то, что происходило за облупленным фасадом дома Компсонов, совпадает со взглядом негров, и авторский голос сливается с голосом той же Дилси: «Я видела первии и вижу последнии». И пусть у Фолкнера иногда промелькнет стереотипный штрих в характерах и поведении негров, именно к ним переходят «любовь, и честь, и жалость, и гордость, и сострадание, и самопожертвование», те самые высокие и самые простые человеческие качества, о которых говорил писатель в своей нобелевской речи и которые постепенно, из-за слабости характера и стечения обстоятельств, утрачивают Компсоны.

Хотя к моменту работы над романом Фолкнер не читал Джойса, принято считать, что «Шум и ярость» вышел из «Улисса». Вряд ли можно отрицать известное сходство между двумя произведениями, прежде всего в технике «потока сознания», но сам Фолкнер категорически отвергал мифологически-религиозные и метафизические толкования своего романа, которым легко поддается «Улисс». Однако если уж искать традицию, то стоит, пожалуй, обратиться на сто лет назад, к рассказам Эдгара По. Тайны и ужасы, подстерегавшие со всех сторон героев американского романтика, у Фолкнера перекочевали в человеческую душу. Затем надо припомнить комическую стихию Твена — отголоски его саркастического смеха нет-нет да и прокатятся по страницам книг Фолкнера — и в итоге назвать школу «южных» романистов, частично известных у нас по именам Роберта Пенна Уоррена и Карсон Маккаллерс.

По слогу и структуре «Шум и ярость» — произведение полифоническое и экспериментальное, «настоящий учебник по ремеслу прозы», как выразился американский критик Конрад Эйкен, книга, не скрывающая своей конструкции, но и художественно завершенная. Можно себе представить, какой труд выпал на долю О. Сороки, который должен был свести воедино четыре индивидуальных языка, не утратив ни колоритности, ни многозначности фолкнеровского слова.

Внимательный читатель заметит, вероятно, как от части к части упрощается манера письма, как обрастает живой словесной тканью причудливый пространственно-временной скелет «Шума и ярости», этого выдающегося явления мировой прозы XX века, как определеннее становятся характеристики, как одномерное биологическое «проклятье», лежащее на семье Компсонов, наполняется многогранным социально-психологическим содержанием. Можно сказать, что взятые в совокупности четыре главы романа обозначают в миниатюре то движение к реализму, которое совершит Фолкнер.

Однажды кто-то спросил у писателя, что бы он посоветовал тем, кто прочитал «Шум и ярость» два-три раза и все-таки не разобрался в романе.

«Прочитать четвертый раз»,— последовал лаконичный ответ.

Г. ЗЛОБИН

7 апреля 1928 года

Через забор, в просветы густых завитков, мне видно, как они бьют. Идут к флажку, и я пошел забором. Ластер ищет в траве под деревом в цвету. Вытащили флажок, бьют. Вставили назад флажок, пошли на гладкое, один ударил и другой ударил. Пошли дальше, и я пошел. Ластер подошел от дерева, и мы идем вдоль забора, они стали, и мы тоже, и я смотрю через забор, а Ластер в траве ищет.

— Подай клюшки, кэдди [1].— Ударил. Пошли от нас лугом. Я держусь за забор и смотрю, как уходят.

— Опять занюнил,— говорит Ластер.— Хорош младенец, тридцать три годочка. А я еще в город таскался для тебя за тортом. Кончай вытье. Лучше помоги искать монету, а то как я на артистов пойду вечером.

[1] Кэдди — мальчик, таскающий за игроками набор клюшек для гольфа.

Они идут по лугу, бьют нечасто. Я иду забором туда, где флажок. Его треплет среди яркой травы и деревьев.

— Пошли,— говорит Ластер.— Мы там уже искали. Они сейчас не придут больше. Идем у ручья поищем, пока прачки не подняли.

Он красный, его треплет среди луга. Подлетела птица косо, села на него. Ластер швырнул. Флажок треплет на яркой траве, на деревьях. Я держусь за забор.

— Кончай шуметь,— говорит Ластер.— Не могу же я вернуть игроков, раз ушли. Замолчи, а то мэмми не устроит тебе именин. Замолчи, а то знаешь что сделаю? Съем весь торт. И свечки съем. Все тридцать три свечки. Пошли спустимся к ручью. Надо найти эту монету. Может, из мячиков ихних который-нибудь подберем. Смотри, где они. Вон там, далеко-далеко.— Подошел к забору, показал рукой.— Видишь? Сюда не придут больше. Идем.

Мы идем забором и подходим к огороду. На заборе огородном наши тени. Моя выше, чем у Ластера. Мы лезем в пролом.

— Стой,— говорит Ластер.— Опять ты за этот гвоздь зацепился. Никак не можешь, чтоб не зацепиться.

Кэдди отцепила меня, мы пролезли. «Дядя Мори велел идти так, чтобы никто нас не видел. Давай пригнемся,— сказала Кэдди.— Пригнись, Бенджи. Вот так, понял?» Мы пригнулись, пошли через огород, цветами. Они шелестят, шуршат об нас. Земля твердая. Мы перелезли через забор, где хрюкали и дышали свиньи.

«Наверно, свиньям жалко ту, что утром закололи»,— сказала Кэдди. Земля твердая, в комках и ямках.

«Спрячь-ка руки в карманы,— сказала Кэдди.— Еще пальцы отморозишь. Бенджи умный, он не хочет обморозиться на рождество».

— На дворе холод,— сказал Верш.— Незачем тебе туда.

— Что это он,— сказала мама.

— Гулять просится,— сказал Верш.

— И с богом,— сказал дядя Мори.

— Слишком холодно,— сказала мама.— Пусть лучше сидит дома. Прекрати, Бенджамин.

— Ничего с ним не случится,— сказал дядя Мори.

— Бенджамин,— сказала мама.— Будешь бякой — отошлю на кухню.

— Мэмми не велела водить его в кухню сегодня,— сказал Верш.— Она говорит, ей и так не управиться со всей этой стряпней.

— Пусть погуляет,— сказал дядя Мори.— Расстроит тебя, сляжешь еще, Кэролайн.

— Я знаю,— сказала мама.— Покарал меня господь ребенком. А за что, для меня загадка.

— Загадка, загадка,— сказал дядя Мори.— Тебе надо поддержать силы. Я тебе пуншу сделаю.

— Пунш меня только больше расстроит,— сказала мама.— Ты же знаешь.

— Пунш тебя подкрепит,— сказал дядя Мори.— Закутай его, братец, хорошенько, и погуляйте немного.

Дядя Мори ушел. Верш ушел.

— Замолчи же,— сказала мама.— Оденут, и сейчас тебя отправим. Я не хочу, чтобы ты простудился.

Верш надел мне боты, пальто, мы взяли шапку и пошли. В столовой дядя Мори ставил бутылку в буфет.

— Погуляй с ним полчасика, братец,— сказал дядя Мори.— Только со двора не пускай.

— Слушаю, сэр,— сказал Верш.— Мы его дальше двора никуда не пускаем.

Вышли во двор. Солнце холодное и яркое.

— Ты куда,— говорит Верш.— Ушлый какой — в город, что ли, собрался.— Мы идем, шуршим по листьям. Калитка холодная.— Руки-то спрячь в карманы,— говорит Верш.— Примерзнут к железу, тогда что будешь делать? Как будто в доме нельзя тебе ждать.— Он сует мои руки в карманы. Он шуршит по листьям. Я слышу запах холода. Калитка холодная.

— На вот орехов лучше. Ух ты, на дерево сиганула. Глянь-ка, Бенджи,— белка!

Руки не слышат калитки совсем, но пахнет ярким холодом.

— Лучше спрячь руки обратно в карман.

Кэдди идет. Побежала. Сумка мотается, бьет позади.

— Здравствуй, Бенджи,— говорит Кэдди. Открыла калитку, входит, наклонилась. Кэдди пахнет листьями.—Ты встречать меня вышел, да? — говорит она.— Встречать Кэдди? Почему у него руки такие холодные, Верш?

— Я говорил ему: в карман спрячь,— говорит Верш.— Вцепился в калитку, в железо.

— Ты встречать Кэдди вышел, да? — говорит Кэдди и трет мне руки.— Ну что? Что ты хочешь мне сказать? — От Кэдди пахнет деревьями и как когда она говорит, что вот мы и проснулись.

«Ну, что ты воешь,— говорит Ластер.— От ручья их опять будет видно. На. Вот тебе дурман». Дал мне цветок. Мы пошли за забор, к сараю.

— Ну что же, что? — говорит Кэдди.— Что ты хочешь Кэдди рассказать? Они его услали из дому — да, Верш?

— Да его не удержишь,— говорит Верш.— Вопил, пока не выпустили, и прямо к воротам: смотреть на дорогу.

— Ну что? — говорит Кэдди.— Ты думал, я приду из школы и сразу будет рождество? Думал, да? А рождество послезавтра. С подарками, Бенджи, с подарками. Ну-ка, бежим домой греться.— Она берет мою руку, и мы бежим, шуршим по ярким листьям. И вверх по ступенькам, из яркого холода в темный. Дядя Мори ставит бутылку в буфет. Он позвал: «Кэдди». Кэдди сказала:

— Веди его к огню, Верш. Иди с Вершем,— сказала Кэдди.— Я сейчас.

Мы пошли к огню. Мама сказала:

— Он замерз, Верш?

— Нет, мэм,— сказал Верш.

— Сними с него пальто и боты,— сказала мама.— Сколько раз тебе велено снимать ему прежде боты, а потом входить.

— Да, мэм,— сказал Верш.— Стой смирно.

Снял мне боты, расстегнул пальто. Кэдди сказала:

— Погоди, Верш. Мама, можно Бенджи еще погуляет. Я его с собой возьму.

— Не стоит его брать,— сказал дядя Мори.— Он уже сегодня нагулялся.

— Не ходите оба никуда,— сказала мама.— Дилси говорит, что на дворе становится еще холоднее.

— Ах, мама,— сказала Кэдди.

— Пустяки,— сказал дядя Мори.— Весь день сидела в школе, надо же ей подышать свежим воздухом. Беги гуляй, Кэндейси.

— Пусть и он со мной, мама,— сказала Кэдди.— Ну, пожалуйста. Иначе он ведь плакать будет.

— А зачем было при нем упоминать о гулянье? — сказала мама.— Зачем тебе надо было сюда входить? Чтобы дать ему повод опять меня терзать? Ты сегодня достаточно была на воздухе. Лучше сядь с ним здесь и поиграйте.

— Пусть погуляют, Кэролайн,— сказал дядя Мори.— Морозец им не повредит. Не забывай, что тебе надо беречь силы.

— Я знаю,— сказала мама.— Никому не понять, как страшат меня праздники. Никому. Эти хлопоты уже не для меня. Как бы я хотела быть крепче здоровьем — ради Джейсона и ради детей.

— Ты старайся не давать им волновать тебя,— сказал дядя Мори.— Ступайте-ка оба, ребятки. Только ненадолго, чтобы мама не волновалась.

— Да, сэр,— сказала Кэдди.— Идем, Бенджи. Гулять идем! — Она застегнула мне пальто, и мы пошли к дверям.

— Значит, ты ведешь малютку во двор без ботиков,— сказала мама.— Полон дом гостей, а ты хочешь его простудить.

— Я забыла,— сказала Кэдди.— Я думала, он в ботах.

Мы вернулись. «Надо думать, что делаешь»,— сказала мама. «Да стой ты смирно»,— сказал Верш. Надел мне боты. «Вот не станет меня, и тогда придется тебе о нем заботиться».— «Теперь топни»,— сказал Верш. «Подойди поцелуй маму, Бенджамин».

Кэдди подвела меня к маминому креслу, мама обхватила мне лицо руками и прижала к себе.

— Бедный мой малютка,— сказала она. Отпустила.

— Вы с Вершем хорошенько смотрите за ним, милая.

— Да, мэм,— сказала Кэдди. Мы вышли. Кэдди сказала:— Можешь не ходить с нами, Верш. Я с ним сама погуляю.

— Ладно,— сказал Верш.— В такой холод выходить не больно-то интересно.— Он пошел, а мы стали в передней. Кэдди присела, обняла меня, прижалась ярким холодным лицом к моему. Она пахла деревьями.

— Никакой ты не бедный малютка. Правда, не бедный? У тебя есть Кэдди. У тебя твоя Кэдди.

«Размычался, расслюнявился,— говорит Ластер.— И не стыдно тебе подымать такой рев». Мы проходим сарай, где шарабан. У него колесо новое.

— Садись и сиди тихо, жди маму,— сказала Дилси. Она подпихнула меня в шарабан. У Ти-Пи в руках вожжи.— Непонятно мне, почему Джейсон не покупает новый,— сказала Дилси.— Дождется, что этот развалится под вами на кусочки. Одни колеса чего стоят.

Вышла мама, вуаль опустила. Держит цветы.

— А где Роскус? — сказала мама.

— Роскуса сегодня разломило, рук не поднять,— сказала Дилси.— Ти-Пи тоже хорошо правит.

— Я боюсь,— сказала мама.— Видит бог, я прошу от вас немногого: раз в неделю мне нужен кучер, и даже этой малости не могу допроситься.

— Вы не хуже меня знаете, мис Калайн, что Роскуса скрутило ревматизмом,— сказала Дилси.— Идите садитесь. Ти-Пи не хуже Роскуса вас довезет.

— Я боюсь,— сказала мама.— За малютку боюсь.

Дилси поднялась на крыльцо.

— Хорош малютка,— сказала она. Взяла маму за руку.— Считай, ровесник моему Ти-Пи. Идемте же, когда хотите ехать.

— Я боюсь,— сказала мама. Они сошли с крыльца, и Дилси усадила маму.— Что ж, впрочем, так оно и лучше будет для всех нас.

— И не стыдно вам такое говорить,— сказала Дилси.— Будто не знаете, какая Квини смирная. Чтоб она понесла, нужно пугало пострашней восемнадцатилетнего негра. Да ей больше годочков, чем ему и Бенджи, вместе взятым. А ты не озоруй, Ти-Пи, вези тихо, слышишь. Пусть только мис Калайн мне пожалуется, Роскус тобой займется. У него еще не вовсе отнялись руки.

— Да, мэм,— сказал Ти-Пи.

— Добром это не кончится, я знаю,— сказала мама.— Прекрати, Бенджамин.

— Дайте ему цветок,— сказала Дилси.— Он хочет держать цветок.

Протянула руку к цветам.

— Нет, нет,— сказала мама.— Ты их все растреплешь.

— А вы придержите,— сказала Дилси.— Мне только один вытянуть.— Дала цветок мне, и рука ушла.

— Теперь трогайте, пока Квентина не увидела и не захотела тоже с вами,— сказала Дилси.

— Где она? — сказала мама.

— Возле дома у меня там, с Ластером играет,— сказала Дилси.— Трогай, Ти-Пи. Правь, как учил тебя Роскус.

— Слушаю, мэм,— сказал Ти-Пи.— Н-но, Квини!

— За Квентиной,— сказала мама.— Смотри за...

— Да уж будьте спокойны,— сказала Дилси.

Шарабан трясется аллеей, скрипит по песку. «Я боюсь оставлять Квентину,— говорит мама.— Лучше вернемся, Ти-Пи». Выехали за ворота, уже не трясет. Ти-Пи стегнул Квини кнутом.

— Что ты делаешь, Ти-Пи! — сказала мама.

— Надо же ее взбодрить,— сказал Ти-Пи.— Чтоб не спала на ходу.

— Поворачивай обратно,— сказала мама.— Я боюсь за Квентину.

— Здесь не повернешь,— сказал Ти-Пи.

Доехали, где шире.

— А здесь ведь можно,— сказала мама.

— Ладно,— сказал Ти-Пи. Стали поворачивать.

— Что ты делаешь, Ти-Пи! — сказала мама, хватаясь за меня.

— Надо ж как-то повернуть,— сказал Ти-Пи.— Тпру, Квини.

Мы стали.

— Ты нас перевернешь,— сказала мама.

— Так что же вы хотите? — сказал Ти-Пи.

— Не поворачивай, я боюсь,— сказала мама.

— Н-но, Квини,— сказал Ти-Пи. Мы едем дальше.

— Я знаю, Дилси недосмотрит без меня и с Квентиной что-нибудь случится,— сказала мама.— Нам нужно поскорее возвращаться.

— Н-но, Квини,— сказал Ти-Пи. Стегнул Квини.

— Ти-Пи-и-и,— сказала мама, хватаясь за меня. Слышны копыта Квини, и яркие пятна плывут гладко с обоих боков, и тени от них бегут у Квини по спине. Все время плывут, как яркие верхушки у колес. Потом застыли с того бока, где белая тумба с солдатом наверху. А с другого бока все плывут, но не так быстро.

— Что вам угодно, мамаша? — говорит Джейсон. У него руки в карманах и за ухом карандаш.

— Мы едем на кладбище,— говорит мама.

— Пожалуйста,— говорит Джейсон.— Я как будто не препятствую. Это все, зачем вы меня звали?

— Ты не поедешь с нами, я знаю,— говорит мама.— С тобой я бы не так боялась.

— Боялись чего? — говорит Джейсон.— Отец и Квентин вас не тронут.

Мама прикладывает платок под вуалью. «Перестаньте, мамаша,— говорит Джейсон.— Вы хотите, чтобы этот остолоп развылся среди площади? Трогай, Ти-Пи».

— Н-но, Квини,— сказал Ти-Пи.

— Покарал меня господь,— сказала мама.— Но скоро и меня не станет.

— Придержи-ка,— сказал Джейсон.

— Тпру,— сказал Ти-Пи. Джейсон сказал:

— Дядя Мори просит пятьдесят долларов с вашего счета. Дать?

— Зачем ты меня спрашиваешь? — сказала мама.— Ты хозяин. Я стараюсь не быть обузой для тебя и Дилси. Скоро уж меня не станет, и тогда тебе...

— Трогай, Ти-Пи,— сказал Джейсон.

— Н-но, Квини,— сказал Ти-Пи. Опять поплыли яркие. И с того бока тоже, быстро и гладко, как когда Кэдди говорит, что засыпаем.

«Рева,— говорит Ластер.— И не стыдно тебе». Мы проходим сарай. Стойла раскрыты. «Нет у тебя теперь пегой лошадки,— говорит Ластер. Пол сухой и пыльный. Крыша провалилась. В косых дырах толкутся желтые крупинки.— Куда пошел? Хочешь, чтоб тебе башку там отшибли мячом?»

— Спрячь-ка руки в карманы,— говорит Кэдди.— Еще пальцы отморозишь. Бенджи умный, он не хочет обморозиться на рождество.

Идем кругом сарая. В дверях большая корова и маленькая, и слышно — в стойлах переступают Принц, Квини и Фэнси. «Было бы теплей — прокатились бы на Фэнси,— говорит Кэдди.— Но сегодня нельзя, слишком холодно». Уже видно ручей, и дым стелется. «Там свинью обсмаливают,— говорит Кэдди.— Обратно пойдем той дорогой, поглядим». Спускаемся с горы.

— Хочешь — неси письмо,— говорит Кэдди.— На, неси.— Переложила письмо из своего кармана в мой.— Это рождественский сюрприз от дяди Мори. Нам нужно отдать миссис Патерсон, чтобы никто не видел. Не вынимай только рук из карманов.

Пришли к ручью.

— Ручей замерз,— сказала Кэдди.— Смотри.— Она разбила воду сверху и приложила кусочек мне к лицу.— Лед. Вот как холодно.— За руку перевела меня, мы всходим на гору.— Даже папе и маме не велел говорить. По-моему, знаешь, про что в этом письме? Про подарки маме, и папе, и мистеру Патерсону тоже, потому что мистер Патерсон присылал тебе конфеты. Помнишь, прошлым летом.

Забор. Цветы сухие вьются, и ветер шуршит ими.

— Только не знаю, почему дядя Мори Верша не послал. Верш не разболтал бы.— В окно смотрит миссис Патерсон.— Подожди здесь,— сказала Кэдди.— Стой на месте и жди. Я сейчас же вернусь. Дай-ка письмо.— Она достала письмо из моего кармана.— А рук не вынимай.— С письмом в руке перелезла забор, идет, шуршит бурыми цветами. Миссис Патерсон ушла к дверям, отворила, стоит на пороге.

Мистер Патерсон машет тяпкой в зеленых цветах. Перестал и смотрит на меня. Миссис Патерсон бежит ко мне садом. Я увидал ее глаза, заплакал. «Ох ты, идиотина,— говорит миссис Патерсон.— Я же сказала ему, чтобы не присылал больше тебя одного. Дай сюда. Скорее». Мистер Патерсон идет к нам с тяпкой, быстро. Миссис Патерсон тянется рукой через забор. Хочет перелезть. «Дай сюда,— говорит миссис.— Дай же сюда». Мистер Патерсон перелез забор. Взял письмо. У миссис платье зацепилось за забор. Я опять увидал ее глаза и побежал с горы.

— Там, кроме домов, ничего нету,— говорит Ластер.— Пошли теперь к ручью.

У ручья стирают, хлопают. Одна поет. Дым ползет через воду. Пахнет бельем и дымом.

— Вот тут и будь,— говорит Ластер.— Нечего тебе туда. Там тебя мячом по башке.

— А чего он хочет?

— Будто он знает чего,— говорит Ластер.— Ему наверх надо, где в гольф играют. Сядь здесь и играйся с цветком. А смотреть — смотри, как ребята купаются. Веди себя как люди.— Я сажусь у воды, где полощут и веет синим дымом.

— Тут монету никто не подымал? — говорит Ластер.

— Какую монету?

— Какая у меня утром была. Двадцать пять центов,— говорит Ластер.— Посеял где-то из кармана. В прореху выпала, вот в эту. Если не найду, не на что будет вечером купить билет.

— А где ты ее взял, монету? Небось, у белого в кармане?

— Где взял, там теперь нету, а после еще будет,— говорит Ластер.— А пока что мне эту надо найти. Вы никто не видали?

— Мне только монеты искать. У меня своих дел хватает.

— Иди-ка сюда,— говорит Ластер.— Помоги мне искать.

— Да ему что монета, что камешек.

— Все равно пусть помогает,— говорит Ластер.— А вы идете вечером на артистов?

— Не до того мне. Пока управлюсь с этим корытом, устану так, что и руки не поднять, а не то чтоб на этих артистов идти.

— А спорим, пойдете,— говорит Ластер.— Спорим, вчера уже были. Только откроют там, сразу все пойдете в ту палатку.

— Туда и без меня набьется негров. Хватит, что вчера ходила.

— Небось, те же деньги платим, что и белые.

— Белый платит негру деньги, а сам знает: приедет другой белый с музыкой и все их себе прикарманит до цента, и опять иди, негр, зарабатывай.

— Никто тебя туда на представление не гонит.

— Пока еще не гонят. Не додумались.

— Дались тебе белые.

— Дались не дались. Я иду своей дорогой, а они своей. Больно нужно мне это представление.

— У них один там на пиле играет песни. Прямо как на банджо.

— Вы вчера,— говорит Ластер,— а я сегодня пойду. Только вот монету найти.

— И его, значит, возьмешь с собой?

— Ага,— говорит Ластер.— Как же. Чтоб он мне там развылся.

— А что ты делаешь, когда развоется?

— Порю его, вот что я делаю,— говорит Ластер. Сел, закатал штаны. В воде играют дети.

— А шариков Бенджиных никто не находил? — говорит Ластер.

— Ты, парень, скверных слов не говори. Узнает твоя бабушка — не поздоровится тебе.

Ластер вошел в ручей, где дети. Ищет вдоль берега.— Когда утром здесь ходили, монета еще была у меня,— говорит Ластер.

— Где ж ты ее посеял?

— Из кармана выпала, вот в эту дырку,— говорит Ластер. Они ищут в ручье. Потом все сразу разогнулись, стоят, с плеском кинулись, затолкались. Ластер схватил, присели в воде, смотрят на гору через кусты.

— Где они? — говорит Ластер.

— Еще не видать.

Ластер положил его себе в карман. Те спустились с горы.

— Тут мяч упал — не видели, ребята?

— Не иначе, в воду шлепнулся. Вы не слышали?

— Тут ничего не шлепалось,— сказал Ластер.— Вон там об дерево стукнулось что-то. А куда полетело, не знаю.

Смотрят в ручей.

— Черт. Поищи-ка в ручье. Он здесь упал. Я видел.

Идут берегом, смотрят. Пошли обратно на гору.

— А не у тебя ли мяч? — сказал тот мальчик.

— На что он мне сдался? — сказал Ластер.— Не видел я никакого мяча.

Мальчик вошел в ручей. Пошел по воде. Повернулся, опять смотрит на Ластера. Пошел вниз по ручью.

Взрослый позвал с горы: «Кэдди!» Мальчик вышел из воды и пошел на гору.

— Опять завел? — говорит Ластер.— Замолчи.

— С чего это он?

— А кто его знает с чего,— говорит Ластер.— Ни с чего. Все утро воет. С того, что сегодня его день рождения.

— А сколько ему?

— Тридцать три исполнилось,— говорит Ластер.— Ровно тридцать лет и три года.

— Скажи лучше — ровно тридцать лет, как ему три года.

— Что мне мэмми сказала, то и я вам,— говорит Ластер.— Я только знаю, что тридцать три свечки зажгут. А тортик куцый. Еле уместятся. Да замолчи. Иди сюда.— Он подошел, схватил меня за руку.— Ты, придурок старый,— говорит.— Хочешь, чтоб выпорол?

— Слабо тебе его выпороть.

— Не раз уже порол. Замолчи ты,— говорит Ластер.— Сколько тебе толковать, что туда нельзя. Там тебе мячами голову сшибут. Иди сюда,— потянул меня назад.— Садись.— Я сел, он снял мне ботинки, закатал штаны.— Вон туда ступай, в воду, играй себе и чтоб не выть и слюней не пускать.

Я замолчал и пошел в воду, *и пришел Роскус, зовет ужинать, а Кэдди говорит:*

«Еще рано ужинать. Не пойду».

Она мокрая. Мы играли в ручье, и Кэдди присела в воду, замочила платьице, а Верш говорит:

— Замочила платье, теперь твоя мама тебя выпорет.

— А вот и нет,— сказала Кэдди.

— Откуда ты знаешь, что нет? — сказал Квентин.

— А вот и знаю,— сказала Кэдди.— А ты откуда знаешь, что да?

— Мама говорила, что накажет,— сказал Квентин.— И потом, я старше тебя.

— Мне уже семь лет,— сказала Кэдди.— Я сама все знаю.

— А я еще старше,— сказал Квентин. — Я школьник. Правда, Верш?

— И я пойду в школу в будущем году,— сказала Кэдди.— Как только начнется. Правда, Верш?

— Сама знаешь, за мокрое платье тебя порют,— сказал Верш.

— Оно не мокрое,— сказала Кэдди. Встала в воде, смотрит на платьице.— Я сниму, оно и высохнет.

— А вот и не снимешь,— сказал Квентин.

— А вот и сниму,— сказала Кэдди.

— Лучше не снимай,— сказал Квентин.

Кэдди подошла к Вершу и ко мне, повернулась спиной.

— Расстегни мне, Верш,— сказала Кэдди.

— Не смей, Верш,— сказал Квентин.

— Твое платье, сама и расстегивай,— сказал Верш.

— Расстегни, Верш,— сказала Кэдди.— А то скажу Дилси, что ты вчера сделал.

Верш расстегнул.

— Попробуй сними только,— сказал Квентин. Кэдди сняла платьице и бросила на берег. На ней остались лифчик и штанишки, больше ничего, и Квентин шлепнул ее, она поскользнулась, упала в воду. Поднялась и стала брызгать на Квентина, а Квентин стал брызгать на нее. И Верша и меня забрызгало. Верш поднял меня, вынес на берег. Он сказал, что расскажет про Кэдди и Квентина, и они стали брызгать на Верша. Верш ушел за куст.

— Я скажу про вас мэмми,— сказал Верш.

Квентин вылез на берег, хотел поймать Верша, но Верш убежал, и Квентин не догнал. Квентин вернулся, тогда Верш остановился и крикнул, что расскажет. И Кэдди крикнула ему, что если не расскажет, то может вернуться. И Верш сказал, что не расскажет, и пошел к нам.

— Радуйся теперь,— сказал Квентин.— Теперь нас высекут обоих.

— Пускай,— сказала Кэдди.— Я убегу из дому.

— Убежишь ты, как же,— сказал Квентин.

— Убегу и никогда не вернусь,— сказала Кэдди. Я заплакал, Кэдди обернулась и сказала: — Не плачь.— И я перестал. Потом они играли в воде. И Джейсон тоже. Он отдельно, дальше по ручью. Верш вышел из-за куста, внес меня в воду опять. Кэдди вся мокрая и сзади грязная, и я заплакал, и она подошла и присела в воде.

— Не плачь,— сказала Кэдди.— Я не стану убегать.

И я перестал. Кэдди пахла как деревья в дождь.

«Что с тобой такое? — говорит Ластер.— Кончай вытье, играй в воде, как все».

«Забрал бы ты его домой. Ведь тебе не велят водить его со двора».

«А он думает — луг ихний, как раньше,— говорит Ластер.— И все равно сюда от дома не видать».

«Но мы-то его видим. А на дурачка глядеть — приятного мало. Да и примета нехорошая».

Пришел Роскус, зовет ужинать, а Кэдди говорит: ужинать еще рано.

— Нет, не рано,— говорит Роскус.— Дилси велела, чтоб вы шли домой. Веди их, Верш.

Роскус ушел на гору, там корова мычит.

— Может, пока дойдем до дома, обсохнем,— сказал Квентин.

— А все ты виноват,— сказала Кэдди.— Вот и пускай нас высекут.

Она надела платье, и Верш ей застегнул.

— Им не дознаться, что вы мокрые,— сказал Верш.— Оно незаметно. Если только мы с Джейсоном не скажем.

— Не скажешь, Джейсон? — спросила Кэдди.

— Про кого? — сказал Джейсон.

— Он не скажет,— сказал Квентин.— Правда, Джейсон?

— Вот увидишь, скажет,— сказала Кэдди.— Бабушке.

— Как он ей скажет,— сказал Квентин.— Она ведь больна. Мы пойдем медленно, стемнеет — и не заметят.

— Пускай замечают,— сказала Кэдди.— Я сама возьму и расскажу. Ему здесь не взойти самому, Верш.

— Джейсон не расскажет,— сказал Квентин.— Помнишь, Джейсон, какой я тебе лук сделал и стрелы?

— Он уже поломался,— сказал Джейсон.

— Пускай рассказывает,— сказала Кэдди.— Я не боюсь нисколечко. Возьми Мори на спину, Верш.

Верш присел, я влез к нему на спину.

«Ну пока, до вечера, до представления,— говорит Ластер.— Пошли, Бенджи. Нам еще монету искать надо».

— Если идти медленно — пока дойдем, стемнеет,— сказал Квентин.

— Не хочу медленно,— сказала Кэдди. Мы пошли на гору, а Квентин не пошел. Уже запахло свиньями, а он все еще у ручья. Они хрюкали в углу и дышали в корыто. Джейсон шел за нами, руки в карманы. Роскус доил корову в сарае у двери.

Из сарая метнулись навстречу коровы.

— Давай, Бенджи,— сказал Ти-Пи.— Заводи опять. Я подтяну. У-у! — Квентин опять пнул Ти-Пи. Толкнул в свиное корыто, и Ти-Пи упал туда.— Ух ты какой! — сказал Ти-Пи.— Ловко он меня пнул. Видали, как этот белый меня повалил. У-у-у!

Я не плачу, но не могу остановиться. Я не плачу, но земля не стоит на месте, и я заплакал. Земля все лезет кверху, и коровы убегают вверх. Ти-Пи хочет встать. Опять падает, коровы бегут вниз. Квентин держит меня за руку, и мы идем к сараю. Но тут сарай ушел, и пришлось нам ждать, пока вернется. Я не видел, как сарай вернулся. Он вернулся сзади нас, и Квентин усадил меня в корыто, где дают коровам. Я держусь за корыто. Оно тоже уходит, а я держусь. Опять коровы побежали — вниз, мимо двери. Я не могу остановиться. Квентин и Ти-Пи качнулись вверх, дерутся. Ти-Пи поехал вниз, Квентин тащит его кверху. Квентин ударил Ти-Пи. Я не могу остановиться.

— Подымись,— говорит Квентин.— И сидите в сарае. Не выходите, пока не вернусь.

— Мы с Бенджи теперь обратно на свадьбу,— говорит Ти-Пи.— У-ух!

Квентин опять ударил Ти-Пи. Трясет его и стукает об стенку. Ти-Пи смеется. Каждый раз, как его стукают об стенку, он хочет сказать «у-ух» и не может от смеха. Я замолчал, но не могу остановиться. Ти-Пи упал на меня, и дверь сарая убежала. Поехала вниз, а Ти-Пи дерется сам с собой и опять упал. Он смеется, а я не могу остано-

виться, и хочу встать, и падаю обратно, и не могу остановиться. Верш говорит:

— Ну, показал же ты себя. Нечего сказать. Да перестань вопить.

Ти-Пи все смеется. Барахтается на полу, смеется.

— У-ух! — говорит Ти-Пи.— Мы с Бенджи обратно на свадьбу. Попили саспрелевой — и обратно!

— Тихо ты,— говорит Верш.— А где вы ее брали?

— В погребе,— говорит Ти-Пи.— У-ух!

— Тихо! — говорит Верш.— А где в погребе?

— Да везде,— говорит Ти-Пи. Опять смеется.— Там сто бутылок. Миллион. Отстань, парень. Я петь буду.

Квентин сказал: — Подыми его.

Верш поднял меня.

— Выпей, Бенджи,— сказал Квентин.

В стакане горячее.

— Замолчи,— сказал Квентин.— Пей лучше.

— Пей саспрелевую,— сказал Ти-Пи.— Дай я выпью, мистер Квентин.

— Заткнись,— сказал Верш.— Мало еще получил от мистера Квентина.

— Поддержи его, Верш,— сказал Квентин.

Они держат меня. Подбородком течет горячее и по рубашке. «Пей»,— говорит Квентин. Они держат мне голову. Мне горячо внутри, и я заплакал. Я плачу, а внутри у меня что-то делается, и я сильнее плачу, а они меня держат, пока не прошло. И я замолчал. Опять все кружится, и вот яркие пошли. «Верш, открой ларь». Медленно плывут яркие. «Стели эти мешки на пол». Поплыли быстрей, почти как надо. «Ну-ка, за ноги берись». Слышно, как Ти-Пи смеется. Гладко плывут яркие. Я плыву с ними вверх по яркому склону.

Наверху Верш ссадил меня на землю.— Квентин, идем! — позвал, смотрит с горы вниз. Квентин все стоит там у ручья. Камешки кидает в тени, где вода.

— Пускай трусишка остается,— сказала Кэдди. Взяла мою руку, идем мимо сарая, в калитку. Дорожка выложена кирпичом, на ней лягушка посредине. Кэдди переступила через нее, тянет меня за руку.

— Пошли, Мори,— сказала Кэдди. Лягушка все сидит, Джейсон пнул ее ногой.

— Вот вскочит бородавка,— сказал Верш. Лягушка упрыгала.

— Пошли, Верш,— сказала Кэдди.

— У вас там гости,— сказал Верш.

— Откуда ты знаешь? — сказала Кэдди.

— Все лампочки горят,— сказал Верш.— Во всех окнах.

— Как будто без гостей нельзя зажечь,— сказала Кэдди.— Захотели и включили.

— А спорим, гости,— сказал Верш.— Идите лучше черной лестницей и наверх, в детскую.

— И пускай гости,— сказала Кэдди.— Я прямо к ним в гостиную войду.

— А спорим, тогда твой папа тебя выпорет,— сказал Верш.

— Пускай,— сказала Кэдди.— Прямо в гостиную войду. Нет, прямо в столовую и сяду ужинать.

— А где ты сядешь? — сказал Верш.

— На бабушкино место,— сказала Кэдди.— Ей теперь в постель носят.

— Есть хочу,— сказал Джейсон. Перегнал нас, побежал дорожкой, руки в карманах, упал. Верш подошел, поднял его.

— Руки в карманах, вот и шлепаешься,— сказал Верш.— Где тебе, жирному, успеть их вынуть вовремя и опереться.

У кухонного крыльца — папа.

— А Квентин где? — сказал он.

— Идет там по дорожке,— сказал Верш. Квентин идет медленно. Рубашка — пятном белым.

— Вижу,— сказал папа. Свет падает с веранды на него.

— А Кэдди с Квентином друг на дружку брызгались,— сказал Джейсон.

Мы стоим ждем.

— Вот как,— сказал папа. Квентин подошел, и папа сказал: — Сегодня ужинать будете в кухне.— Замолчал, поднял меня на руки, и сразу свет с веранды упал на меня тоже, и я смотрю сверху на Кэдди, Джейсона, на Квентина и Верша. Папа повернулся всходить на крыльцо.— Только не шуметь,— сказал он.

— А почему, папа? — сказала Кэдди.— У нас гости?

— Да,— сказал папа.

— Я говорил, что гости,— сказал Верш.

— Совсем и нет,— сказала Кэдди.— Это я говорила. И что пойду...

— Тихо,— сказал папа. Замолчали, и папа открыл дверь, и мы прошли веранду, вошли в кухню. Там Дилси, папа посадил меня на стульчик, закрыл передок, подкатил к столу, где ужин. От ужина пар.

— Чтоб слушались Дилси,— сказал папа.— Не позволяй им шуметь, Дилси.

— Хорошо,— сказала Дилси. Папа ушел.

— Так помните: слушаться Дилси,— сказал за спиной у нас. Я наклонился к ужину. Пар мне в лицо.

— Папа, пускай меня сегодня слушаются,— сказала Кэдди.

— Я тебя не буду слушаться,— сказал Джейсон.— Я Дилси буду слушаться.

— Если папа велит, будешь,— сказала Кэдди.— Папа, вели им меня слушаться.

— А я не буду,— сказал Джейсон.— Не буду тебя слушаться.

— Тихо,— сказал папа.— Так вот, все слушайтесь Кэдди. Когда поужинают, проведешь их, Дилси, наверх черным ходом.

— Хорошо, сэр,— сказала Дилси.

— Ага,— сказала Кэдди.— Теперь будешь меня слушаться.

— А ну-ка тише,— сказала Дилси.— Сегодня вам нельзя шуметь.

— А почему? — спросила Кэдди шепотом.

— Нельзя — и все,— сказала Дилси.— Придет время, узнаете почему. Господь просветит.

Поставила мою мисочку. От нее пар идет и щекочет лицо.

— Поди сюда, Верш.

— Дилси, а как это — просветит? — сказала Кэдди.

— Он по воскресеньям в церкви просвещает,— сказал Квентин.— Даже этого не знаешь.

— Тшш,— сказала Дилси.— Мистер Джейсон не велел шуметь. Ешьте давайте. На, Верш, возьми его ложку.— Рука Верша окунает ложку в мисочку. Ложка поднимается к моим губам. Пар щекочет во рту. Перестали кушать, молча смотрим друг на друга и вот услышали опять, и я заплакал.

— Что это? — сказала Кэдди. Положила руку на мою.

— Это мама,— сказал Квентин. Ложка поднялась к губам, я проглотил, опять заплакал.

— Перестань,— сказала Кэдди. Но я не перестал, и она подошла, обняла меня. Дилси пошла закрыла обе двери, и не стало слышно.

— Ну, перестань,— сказала Кэдди. Я замолчал и стал есть. Джейсон ест, а Квентин — нет.

— Это мама,— сказал Квентин. Встал.

— Сядь сейчас же на место,— сказала Дилси.— У них там гости, а ты в этой грязной одежде. И ты сядь, Кэдди, и кончайте ужинать.

— Она там плакала,— сказал Квентин.

— Это пел кто-то,— сказала Кэдди.— Правда, Дилси?

— Ешьте лучше тихонько, как велел мистер Джейсон,— сказала Дилси.— Придет время, узнаете.

Кэдди пошла, села на место.

— Я говорила: у нас званый ужин,— сказала Кэдди.

Верш сказал: — Он уже все съел.

— Подай мне его мисочку,— сказала Дилси. Мисочка ушла.

— Дилси,— сказала Кэдди.— А Квентин не ест. А ему велели меня слушаться.

— Кушай, Квентин,— сказала Дилси.— Кончайте и уходите из кухни.

— Я больше не хочу,— сказал Квентин.

— Раз я велю, ты должен кушать,— сказала Кэдди.— Правда, Дилси?

Пар идет от мисочки в лицо, рука Верша окунает ложку, и от пара щекотно во рту.

— Я не хочу больше,— сказал Квентин.— Какой же званый ужин, когда бабушка больна.

— Ну и что ж,— сказала Кэдди.— Гости внизу, а она может выйти и сверху глядеть. Я тоже — надену ночную рубашечку и выйду на лестницу.

— Это мама плакала,— сказал Квентин.— Правда, Дилси?

— Не докучай мне, голубок,— сказала Дилси.— Вот вас покормила, а теперь еще ужин готовить для всей компании.

Скоро даже Джейсон кончил кушать. И заплакал.

— Твоего голоска не хватало,— сказала Дилси.

— Он каждый вечер хнычет — с тех пор как бабушка больна и ему нельзя у нее спать,— сказала Кэдди.— Хныкалка.

— Вот я расскажу про тебя,— сказал Джейсон.

Плачет.

— Ты уже и так рассказал,— сказала Кэдди.— А больше тебе нечего рассказывать.

— Спать вам пора, вот что,— сказала Дилси. Подошла, спустила меня на пол и теплой тряпкой вытерла мне рот и руки.— Верш, проводи их черным ходом наверх, только тихо. А ты, Джейсон, перестань хныкать.

— Еще не пора спать,— сказала Кэдди.— Мы никогда так рано не ложимся.

— А сегодня ляжете,— сказала Дилси.— Папа велел вам идти спать сразу, как поужинаете. Сами слышали.

— Папа велел меня слушаться,— сказала Кэдди.

— А я не буду тебя слушаться,— сказал Джейсон.

— Еще как будешь,— сказала Кэдди.— Теперь идемте все и слушайтесь меня.

— Только чтоб без шума, Верш,— сказала Дилси.— Сегодня, дети, будьте тише воды, ниже травы.

— А почему? — сказала Кэдди.

— Мама ваша нездорова,—сказала Дилси.—Идите все за Вершем.

— Я говорил, мама плакала,— сказал Квентин. Верш поднял меня

на спину, открыл дверь на веранду. Мы вышли, и Верш закрыл дверь. Темно, только плечи и запах Верша. «Не шумите».— «Мы еще погуляем».— «Мистер Джейсон велел сразу наверх».— «Он велел меня слушаться».— «А я не буду тебя слушаться».— «Он всем велел. Правда, Квентин?» (Я чувствую затылок Верша, слышу всех нас.) «Правда, Верш?» — «Правда».— «Вот и слушайтесь. Сейчас пойдем немножко погуляем во дворе. Идемте». Верш открыл дверь, мы вышли.

Сошли по ступенькам.

— Давайте отойдем подальше, к Дилсиному дому. Оттуда нас не слышно будет,— сказала Кэдди. Верш спустил меня на землю, Кэдди взяла мою руку, и мы пошли по кирпичной дорожке.

— Идем,— сказала Кэдди.— Лягушка ускакала. Она давно уже в огороде. Может, нам другая встретится.

Роскус несет ведра с молоком. Пронес мимо. Квентин не пошел с нами. Сидит на ступеньках кухни. Мы идем к дому, где Верш живет. Я люблю, как там пахнет.

Горит огонь. Ти-Пи присел — рубашка подолом до полу,— подкладывает, чтобы сильней горело.

Потом я встал, Ти-Пи одел меня, мы пошли на кухню, поели. Дилси стала петь, и я заплакал, и она замолчала.

— Иди гуляй с ним, только подальше от дома,— сказала Дилси.

— Туда нам нельзя,— говорит Ти-Пи.

Мы играем в ручье.

— Туда нельзя,— говорит Ти-Пи.— Слышал, мэмми не велела.

В кухне Дилси поет, я заплакал.

— Тихо,— говорит Ти-Пи.— Идем. Пошли к сараю.

У сарая Роскус доит. Он доит одной рукой и охает. Птицы сели на дверь, смотрят. Одна на землю села, ест с коровами. Я смотрю, как Роскус доит, а Ти-Пи кормит Квини и Принца. Теленок в свиной загородке. Тычется мордой в проволоку, мычит.

— Ти-Пи,— позвал Роскус. Ти-Пи отозвался из сарая: «Да». Фэнси выставила голову из стойла, потому что Ти-Пи еще не кормил ее.— Скорей управляйся там,— сказал Роскус.— Придется тебе додоить. Правая рука совсем уже не действует.

Ти-Пи пришел, сел доить.

— Почему ты к доктору не сходишь? — сказал Ти-Пи.

— Доктор тут не поможет,— сказал Роскус.— Место у нас такое.

— Какое — такое? — сказал Ти-Пи.

— Злосчастное тут место,— сказал Роскус.— Ты кончил — впусти теленка.

«Злосчастное тут место»,— сказал Роскус. Позади него и Верша огонь вставал, падал, скользил по их лицам. Дилси уложила меня. Постель пахла Ти-Пи. Хорошо пахла.

— Что ты в этом смыслишь? — сказала Дилси.— Озаренье тебе было, знак был даден, что ли?

— Не надо озаренья,— сказал Роскус.— Вот он знак, в постели лежит. Пятнадцать лет, как люди видят этот знак.

— Ну и что? — сказала Дилси.— Ни тебе, ни твоим вреда он никакого не принес. Верш работает, Фрони замуж выдана, Ти-Пи подрастает — заступит тебя, как вовсе ревматизмом скрутит.

— Двоих уже взял господь у них,— сказал Роскус.— Третий на очереди. Знак ясный, сама не хуже меня видишь.

— В ту ночь сова ухала,— сказал Ти-Пи.— Еще с вечера. Налил я Дэну похлебки — так и не подошел пес. Ближе сарая ни в какую. А только стемнело — завыл. Вот Верш тоже слышал.

— Все мы на той очереди,— сказала Дилси.— Покажи мне человека, чтобы вечно жил.

— Не в одних только смертях дело,— сказал Роскус.

— Знаю я, о чем ты,— сказала Дилси.— Вот будет тебе злосчастье, как скажешь ее имя вслух — сам будешь сидеть с ним, успокаивать.

— Злосчастное тут место,— сказал Роскус.— Я с самого его рожденья заприметил, а как сменили ему имя, понял окончательно.

— Хватит,— сказала Дилси. Выше укрыла меня одеялом. Оно пахло Ти-Пи.— Помолчите, пусть заснет.

— Знак ясный,— сказал Роскус.

— Ага, знак, что придется Ти-Пи всю твою работу делать за тебя,— сказала Дилси.

«Ти-Пи, забери его и Квентину, пусть там у дома с Ластером играют. Фрони за ними присмотрит. А сам иди отцу помоги».

Мы кончили есть. Ти-Пи взял Квентину на руки, и мы пошли к дому, где Ти-Пи живет. Ластер сидит на земле, играет. Ти-Пи посадил Квентину, она тоже стала играть. У Ластера катушки, Квентина — отнимать, забрала. Ластер заплакал, пришла Фрони, дала Ластеру жестянку играть, а потом я взял катушки, Квентина стала драться, и я заплакал.

— Уймись,— сказала Фрони.— Не совестно тебе у маленькой игрушку отымать.— Взяла катушки, отдала Квентине.

— Уймись,— сказала Фрони.— Цыц, говорят тебе.

— Замолчи,— сказала Фрони.— Порку хорошую, вот что тебе надо.— Взяла Ластера и Квентину на руки.— Идем,— сказала Фрони. Мы пошли к сараю. Ти-Пи доит корову. Роскус сидит на ящике.

— Чего он там еще накуролесил? — спросил Роскус.

— Да вот привела его вам,— сказала Фрони.— Обижает маленьких опять. Отымает игрушки. Побудь здесь с Ти-Пи и не реви.

— Выдаивай чисто,— сказал Роскус.— Прошлую зиму довел, что у той молодой пропало молоко. Теперь еще эту испортишь, совсем без молока останемся.

Дилси поет.

— Туда не ходи,— говорит Ти-Пи.— Знаешь ведь, что мэмми не велела.

Там поют.

— Пошли,— говорит Ти-Пи.— Поиграем с Квентиной и Ластером. Идем.

Квентина с Ластером играют на земле перед домом, где Ти-Пи живет. В доме встает и падает огонь, перед огнем сидит Роскус — черным пятном на огне.

— Вот и третьего господь прибрал,— говорит Роскус.— Я еще в позапрошлом году предрекал. Злосчастное место.

— Так переселялся б на другое,— говорит Дилси. Она раздевает меня.— Только Верша сбил с толку своим карканьем. Если б не ты, не уехал бы Верш от нас в Мемфис.

— Пусть для Верша в этом будет все злосчастье,— говорит Роскус.

Вошла Фрони.

— Кончили уже? — спросила Дилси.

— Ти-Пи кончает,— сказала Фрони.— Мис Калайн зовет — Квентину спать укладывать.

— Вот управлюсь и пойду,— сказала Дилси.— Пора б ей знать, что у меня крыльев нету.

— То-то и оно,— сказал Роскус.— Как месту не быть злосчастным, когда тут имя собственной дочери под запретом.

— Будет тебе,— сказала Дилси.— Хочешь его разбудоражить?

— Чтоб девочка росла и не знала, как звать ее маму,— сказал Роскус.

— Не твоя печаль,— сказала Дилси.— Я всех их вырастила и эту уж как-нибудь тоже. А теперь помолчите. Дайте ему заснуть.

— Подумаешь, разбудоражить,— сказала Фрони.— Будто он различает имена.

— Еще как различает,— сказала Дилси.— Ты ему это имя во сне скажи — услышит.

— Он знает больше, чем люди думают,— сказал Роскус.— Он все три раза чуял, когда их время приходило,— не хуже нашего пойнтера. И когда его самого время придет, он тоже знает, только сказать не может. И когда твое придет. И мое когда.

— Мэмми, переложите Ластера от него в другую постель,— сказала Фрони.— Он на Ластера порчу наведет.

— Типун тебе на язык,— сказала Дилси.— Умнее не придумала? Нашла кого слушать — Роскуса. Ложись, Бенджи.

Подтолкнула меня, и я лег, а Ластер уже лежал там и спал. Дилси взяла длинный дерева кусок и положила между Ластером и мной. «На Ластерову сторону нельзя,— сказала Дилси.— Он маленький, ему будет больно».

«Еще нельзя туда,— сказал Ти-Пи.— Обожди».

Мы смотрим из-за дома, как отъезжают шарабаны.

«Теперь можно»,— сказал Ти-Пи. Взял Квентину на руки, и мы побежали, стали в конце забора, смотрим, как едут. «Вон там его везут,— сказал Ти-Пи.— Вон в том, с окошками который. Смотри. Вон он лежит. Видишь?»

«Пошли,— говорит Ластер.— Отнесем домой, чтоб не потерялся. Ну нет, ты этот мячик не получишь. Они увидят у тебя, скажут — украл. Замолчи. Тебе нельзя его. Зачем тебе? Тебе мячики-шарики ни к чему».

Фрони и Ти-Пи играли у порога на земле. У Ти-Пи светлячки в бутылке.

— Разве вам еще разрешили гулять? — сказала Фрони.

— Там гости,— сказала Кэдди.— Папа велел меня сегодня слушаться. Тебе и Ти-Пи тоже, значит, нужно меня слушаться.

— А я не буду,— сказал Джейсон.— И Фрони с Ти-Пи совсем не нужно тебя слушаться.

— Вот велю им и будут слушаться,— сказала Кэдди.— Только, может, я еще не захочу велеть.

— Ти-Пи никого не слушается,— сказала Фрони.— Что, похороны уже начались?

— А что такое похороны? — сказал Джейсон.

— Ты забыла: мэмми не велела говорить им,— сказал Верш.

— Похороны — это когда голосят,— сказала Фрони.— У тетушки Бьюлы Клэй на похоронах два дня голосили.

В Дилсином доме голосят. Дилси. Заголосила, и Ластер сказал нам: «Тихо»,— и мы сидим тихо, потом я заплакал и Серый завыл под крыльцом. Дилси замолчала, и мы тоже.

— Нет,— сказала Кэдди.— Это у негров. А у белых не бывает похорон.

— Фрони,— сказал Верш.— Нам же не велели говорить им.

— Про что не велели? — сказала Кэдди.

Дилси голосила, и когда мы услыхали, я заплакал, а Серый завыл под крыльцом. «Ластер,— сказала Фрони из окна.— Уведи их к сараю. Мне надо стряпать, а я из-за них не могу. И этого пса тоже. Убери их отсюда».

«Я к сараю не пойду,— сказал Ластер.— Еще дедушка привидится. Он вчера вечером мне из сарая руками махал».

— А почему не говорить? — сказала Фрони.— Белые тоже умирают. Ваша бабушка умерла — все равно как любая негритянка.

— Это собаки умирают,— сказала Кэдди.— Или лошади — как тогда, когда Нэнси упала в ров и Роскус ее пристрелил, и прилетели сарычи, раздели до костей.

Под луной круглятся кости из рва, где темная лоза и ров черный, как будто одни светлые погасли, а другие нет. А потом и те погасли, и стало темно. Я замолчал, чтоб вдохнуть и опять, и услышал маму, и шаги уходят быстро, и я услышал запах. Тут комната пришла, но у меня глаза закрылись. Я не перестал. Мне запах слышно. Ти-Пи отстегивает на простыне булавку.

— Тихо,— говорит он.— Тсс.

Но мне запах слышно. Ти-Пи посадил меня в постели, одевает быстро.

— Тихо, Бенджи,— говорит Ти-Пи.— Идем к нам. Там у нас дома хорошо, там Фрони. Тихо. Тсс.

Завязал шнурки, надел шапку мне, мы вышли. В коридоре свет. За коридором слышно маму.

— Тсс, Бенджи,— говорит Ти-Пи.— Сейчас уйдем.

Дверь открылась, и запахло совсем сильно, и выставилась голова. Не папина. Папа лежит там больной.

— Уведи его во двор.

— Мы и так уже идем,— говорит Ти-Пи. Взошла Дилси по лестнице.

— Тихо, Бенджи,— говорит Дилси.— Тихо. Веди его к нам, Ти-Пи. Фрони постелет ему. Смотрите там за ним. Тихо, Бенджи. Иди с Ти-Пи.

Пошла туда, где слышно маму.

— У вас там пусть и остается.— Это не папа. Закрыл дверь, но мне слышно запах.

Спускаемся. Ступеньки в темное уходят, и Ти-Пи взял мою руку, и мы вышли через темное в дверь. Во дворе Дэн сидит и воет.

— Он чует,— говорит Ти-Пи.— И у тебя, значит, тоже на это чутье?

Сходим с крыльца по ступенькам, где наши тени.

— Забыл надеть тебе куртку,— говорит Ти-Пи.— А надо бы. Но назад вертаться не стану.

Дэн воет.

— Замолчи,— говорит Ти-Пи. Наши тени идут, а у Дэна ни с места, только воет, когда Дэн воет.

— Размычался,— говорит Ти-Пи.— Как же тебя к нам вести. Раньше хоть этого баса жабьего у тебя не было. Идем.

Идем кирпичной дорожкой, и тени наши тоже. От сарая пахнет свиньями. Около стоит корова, жует на нас. Дэн воет.

— Ты весь город на ноги подымешь своим ревом,— говорит Ти-Пи.— Перестань.

У ручья пасется Фэнси. Подходим — на воде блестит луна.

— Ну нет,— говорит Ти-Пи.— Тут слишком близко. Еще дальше отойдем. Пошли. Ну и косолапый — чуть не по пояс в росе. Идем.

Дэн воет.

Трава шумит, и ров открылся в траве. Из черных лоз круглятся кости.

— Ну вот,— сказал Ти-Пи.— Теперь ори, сколько влезет. Вся ночь твоя и двадцать акров луга.

Ти-Пи лег во рву, а я сел, смотрю на кости, где сарычи клевали Нэнси и взлетали изо рва тяжело и темно.

«Когда мы ходили тут утром, монета была,— говорит Ластер.— Я еще показывал тебе. Помнишь? Мы стоим вот здесь, я вынул из кармана и показываю».

— Что ж, по-твоему, и бабушку разденут сарычи? — сказала Кэдди.— Глупости какие.

— Ты бяка,— сказал Джейсон. Заплакал.

— Глупая ты,— сказала Кэдди. Джейсон плачет. Руки в карманах.

— Джейсону богатым быть,— сказал Верш.— Все время за денежки держится.

Джейсон плачет.

— Вот, додразнили,— сказала Кэдди.— Не плачь, Джейсон. Разве сарычам пробраться к бабушке? Папа их не пустит. Ты маленький — и то не дался б им. Не плачь.

Джейсон замолчал.

— А Фрони говорит, что это похороны,— сказал Джейсон.

— Да нет же,— сказала Кэдди.— Это у нас званый ужин. Ничегошеньки Фрони не знает. Он светлячков подержать хочет. Дай ему, Ти-Пи.

Ти-Пи дал мне бутылку со светлячками.

— Пошли обойдем кругом дома и в окно заглянем в гостиную,— сказала Кэдди.— Вот тогда увидите, кто прав.

— Я и так знаю,— сказала Фрони.— Мне и заглядывать не надо.

— Ты лучше молчи, Фрони,— сказал Верш.— А то получишь порку от мэмми.

— Ну, что ты знаешь? — сказала Кэдди.

— Что знаю, то знаю,— сказала Фрони.

— Идемте,— сказала Кэдди.— Пошли смотреть в окно.

Мы пошли.

— А светлячков вернуть забыли? — сказала Фрони.

— Пусть он еще подержит — можно, Ти-Пи? — сказала Кэдди.— Мы принесем.

— Не вы их ловили,— сказала Фрони.

— А если я разрешу вам идти с нами, тогда можно, чтоб еще подержал? — сказала Кэдди.

— Нам с Ти-Пи никто не велел тебя слушаться,— сказала Фрони.

— А если я скажу, что вам не нужно меня слушаться, тогда можно, чтоб еще подержал? — сказала Кэдди.

— Ладно,— сказала Фрони.— Пусть подержит, Ти-Пи. Мы зато посмотрим, как там голосят.

— Там совсем не голосят,— сказала Кэдди.— Говорю тебе: там званый ужин. Правда, Верш?

— Отсюда не видать, что у них там,— сказал Верш.

— Ну, так пошли,— сказала Кэдди.— Фрони и Ти-Пи можно меня не слушаться. А остальным всем слушаться. Подыми его, Верш. Уже темно.

Верш взял меня на спину, мы пошли к крыльцу и дальше кругом дома.

Мы выглянули из-за дома — два огня едут к дому аллеей. Ти-Пи вернулся к погребу, открыл дверь.

«А знаешь, что там внизу стоит? — сказал Ти-Пи. — Содовая. Я видел, мистер Джейсон нес оттуда бутылки в обеих руках. Постой минутку здесь».

Ти-Пи пошел, заглянул в двери кухни. Дилси сказала: «Ну, чего заглядываешь? А где Бенджи?»

«Он здесь во дворе»,— сказал Ти-Пи.

«Иди смотри за ним,— сказала Дилси.— Чтоб в дом не шел».

«Хорошо, мэм,— сказал Ти-Пи.— А что, уже началось?»

«Ты иди знай гуляй с ним подальше от глаз,— сказала Дилси.— У меня и без того полны руки».

Из-под дома выползла змея. Джейсон сказал, что не боится змей, а Кэдди сказала, он боится, а она вот нет, и Верш сказал, они оба боятся, и Кэдди сказала: не шумите, папа не велел.

«Нашел, когда реветь,— говорит Ти-Пи.— Глотни лучше этой саспрелевой».

Она щекочет мне нос и глаза.

«Не хочешь, дай я выпью,— говорит Ти-Пи.— Вот так, раз и нету. Теперь за новой бутылкой сходить, пока никто нам не мешает. Да замолчи ты».

Мы стали под деревом, где окно в гостиную. Верш посадил меня в мокрую траву. Холодно. Свет во всех окнах.

— Вон за тем окном бабушка,— сказала Кэдди.— Она теперь все дни больна. А когда выздоровеет, у нас будет пикник.

— Что я знаю, то знаю,— сказала Фрони.

Деревья шумят и трава.

— А рядом комнатка, где мы болеем корью,— сказала Кэдди.— Фрони, а вы с Ти-Пи где болеете корью?

— Да где придется,— сказала Фрони.

— Там еще не началось,— сказала Кэдди.

«Сейчас начнут,— сказал Ти-Пи.— Ты стой здесь, а я пойду ящик приволоку, с него будет видно в окно. Сперва только бутылку кончим. Ух ты, от нее прямо хочется совой заухать».

Мы допили, Ти-Пи втолкнул бутылку через решетку под дом и ушел. Мне слышно их в гостиной, я руками вцепился в стену. Ти-Пи

тащит ящик. Упал, засмеялся. Лежит и смеется в траву. Встал, тащит ящик под окно, удерживается, чтоб не смеяться.

— Жуть как горланить охота,— говорит Ти-Пи.— Залазь на ящик, посмотри, не началось там?

— Еще не началось,— сказала Кэдди.— Музыкантов еще нет.

— И не будет музыкантов,— сказала Фрони.

— Много ты знаешь,— сказала Кэдди.

— Что я знаю, то знаю,— сказала Фрони.

— Ничего ты не знаешь,— сказала Кэдди. Подошла к дереву.— Подсади меня, Верш.

— Твой папа не велел тебе лазить на дерево,— сказал Верш.

— Это давно было,— сказала Кэдди.— Он уже забыл. И потом, он велел сегодня меня слушаться. Что, разве неправда?

— А я не буду тебя слушаться,— сказал Джейсон.— И Фрони с Ти-Пи тоже не будут.

— Подсади меня, Верш,— сказала Кэдди.

— Ладно,— сказал Верш.— Тебя будут пороть, не меня.

Подошел, подсадил Кэдди на дерево, на нижний сук. У нее штанишки сзади грязные. А теперь ее не видно. Трещат и качаются ветки.

— Мистер Джейсон говорил, что выпорет, если сломаешь дерево,— сказал Верш.

— А я тоже про нее скажу,— сказал Джейсон.

Дерево перестало качаться. Смотрим на тихие ветки.

— Ну, что ты там увидала? — Фрони шепотом.

Я увидел их. Потом увидел Кэдди, в волосах — цветы, и длинная вуаль, как светлый ветер. Кэдди. Кэдди.

— Тихо! — говорит Ти-Пи.— Они ж услышат! Слазь быстрей.— Тянет меня. Кэдди. Я цепляюсь за стену. Кэдди. Ти-Пи тянет меня.

— Тихо,— говорит Ти-Пи.— Тихо же. Пошли быстрей отсюда.— Дальше меня тащит. Кэдди...— Тихо, Бенджи. Хочешь, чтоб услыхали. Идем, выпьем еще и вернемся — если замолчишь. Идем возьмем еще бутылку, пока вдвоем не загорланили. Скажем, что это Дэн их выпил. Мистер Квентин все говорит, какая умная собака,— мы скажем: она и вино умеет пить.

Свет от луны по ступенькам в погреб. Пьем еще.

— Знаешь, чего мне хочется? — говорит Ти-Пи.— Чтоб сюда в погреб медведь пришел. Знаешь, что я ему сделаю? Прямо подойду и плюну в глаза. Дай-ка бутылку — заткнуть рот, а то загорланю сейчас.

Ти-Пи упал. Засмеялся, дверь погреба и свет луны метнулись, и я ударился.

— Тихо ты,— говорит Ти-Пи и хочет не смеяться.— Они же услышат. Вставай, Бенджи. Подымайся на ноги, скорей.— Барахтается и смеется, а я хочу подняться. Ступеньки из погреба кверху идут, на них луна. Ти-Пи упал в ступеньки, в лунный свет, я набежал на забор, а Ти-Пи бежит за мной и: «Тихо, тихо». Упал в цветы, смеется, я на ящик набежал. Хочу залезть, но ящик отпрыгнул, ударил меня по затылку, и горло у меня сказало: «Э-э». Опять сказало, и я лежу тихо, но в горле не перестает, и я заплакал. Ти-Пи тащит меня, а горло все не затихает. Все время не перестает, и я не знаю, плачу или нет. Ти-Пи упал на меня, смеется, а в горле не перестает, и Квентин пнул Ти-Пи, а Кэдди обняла меня, и светлая вуаль, но деревьями Кэдди не пахнет больше, и я заплакал.

«Бенджи,— сказала Кэдди.— Бенджи». Обняла меня опять руками, но я ушел.— Из-за чего ты, Бенджи? Из-за этой шляпки? — Сняла шляпку, опять подошла, я ушел.

— Бенджи,— сказала она.— Из-за чего же тогда? Чем Кэдди провинилась?

— Да из-за этого платья,— сказал Джейсон.— Думаешь, что ты уже большая, да? Думаешь, ты лучше всех, да? Расфуфырилась.

— Ты, гаденький, прикуси себе язык,— сказала Кэдди.— Что же ты плачешь, Бенджи?

— Если тебе четырнадцать, так думаешь — уже большая, да? — сказал Джейсон.— Большая цаца, думаешь, да?

— Тихо, Бенджи,— сказала Кэдди.— А то маму растревожишь. Перестань.

Но я не перестал, она пошла от меня, я за ней, она стала, ждет на лестнице, я тоже стал.

— Из-за чего ты, Бенджи,— сказала она.— Скажи Кэдди, и Кэдди исправит. Ну, выговори.

— Кэндейси,— сказала мама.

— Да, мэм,— сказала Кэдди.

— Зачем ты его дразнишь? — сказала мама.— Поди с ним сюда.

Мы вошли в мамину комнату, мама лежит там, а на лбу болезнь — белой тряпкой.

— Что опять с тобой такое, Бенджамин? — сказала мама.

— Бенджи,— сказала Кэдди. Подошла опять, но я ушел.

— Ты его как-нибудь, наверно, обидела,— сказала мама.— Зачем ты его трогаешь, зачем не даешь мне полежать спокойно. Достань ему коробку и, пожалуйста, уйди, оставь его в покое.

Кэдди достала коробку, поставила на пол, открыла. В ней полно звезд. Я стою тихо — и они тихо. Я шевельнусь — они играют искрами. Я замолчал.

Потом услышал, как уходит Кэдди, и опять заплакал.

— Бенджамин,— сказала мама.— Поди сюда.— Я пошел к дверям.— Тебе говорят, Бенджамин,— сказала мама.

— Что тут у вас? — сказал папа.— Куда ты направился?

— Сведи его вниз, Джейсон, и пусть там кто-нибудь за ним присмотрит,— сказала мама.— Ты ведь знаешь, как я нездорова, и все же ты...

Мы вышли, и папа прикрыл дверь.

— Ти-Пи! — сказал он.

— Да, сэр,— сказал Ти-Пи снизу.

— К тебе Бенджи спускается,— сказал папа.— Побудешь с Ти-Пи.

Я дошел до двери в ванную. Слышно воду.

— Бенджи,— сказал Ти-Пи снизу.

Слышно воду. Я слушаю.

— Бенджи,— сказал Ти-Пи снизу.

Я слушаю воду.

Вода перестала, и Кэдди в дверях.

— А, Бенджи! — сказала она. Смотрит на меня, я подошел, обняла меня.— Все-таки нашел Кэдди,— сказала она.— А ты думал, я сбежала? — Кэдди пахла деревьями.

Мы пошли в Кэддину комнату. Она села к зеркалу. Потом перестала руками, повернулась ко мне.

— Что же ты, Бенджи. Из-за чего ты? Не надо плакать. Кэдди никуда не уходит. Погляди-ка,— сказала она. Взяла бутылочку, вынула пробку, поднесла мне к носу.— Как пахнет! Понюхай. Хорошо как!

Я ушел и не перестал, а она держит бутылочку и смотрит на меня.

— Так вон оно что,— сказала Кэдди. Поставила бутылочку, подошла, обняла меня.— Так вот ты из-за чего. И хотел ведь сказать мне и не мог. Хотел и не мог ведь. Конечно же, Кэдди не будет духами душиться. Конечно, не будет. Вот только оденусь.

Кэдди оделась, взяла опять бутылочку, и мы пошли на кухню.

— Дилси,— сказала Кэдди.— Бенджи тебе делает подарок.— Кэдди нагнулась, вложила бутылочку в руку мне.— Подай теперь Дилси ее.— Протянула мою руку, и Дилси взяла бутылочку.

— Нет, ты подумай! — сказала Дилси.— Дитятко мое духи мне дорит. Ты только глянь, Роскус.

Кэдди пахнет деревьями.

— А мы с Бенджи не любим духов,— сказала Кэдди.

Кэдди пахла деревьями.

— Ну, вот еще,— сказала Дилси.— Большой уже мальчик, надо спать в своей постельке. Тебе уже тринадцать лет. Будешь спать теперь один, в дяди Мориной комнате,— сказала Дилси.

Дядя Мори нездоров. У него глаз нездоров и рот. Верш понес ему ужин на подносе.

— Мори грозится застрелить мерзавца,— сказал папа.— Я посоветовал ему потише, а то как бы этот Патерсон не услыхал.— Папа выпил из рюмки.

— Джейсон,— сказала мама.

— Кого застрелить, а, папа? — сказал Квентин.— Застрелить за что?

— За то, что дядя Мори пошутил, а тот не понимает шуток,— сказал папа.

— Джейсон,— сказала мама.— Как ты можешь так? Чего доброго, Мори убьют из-за угла, а ты будешь сидеть и посмеиваться.

— Пусть держится подальше от углов,— сказал папа.

— А кого застрелит? — сказал Квентин.— Кого дядя Мори застрелит?

— Никого,— сказал папа.— Пистолета у меня нет.

Мама заплакала.

— Если тебе в тягость оказывать Мори гостеприимство, то будь мужчиной и скажи ему в лицо, а не насмехайся заглазно при детях.

— Что ты, что ты,— сказал папа.— Я восхищаюсь Мори. Он безмерно укрепляет во мне чувство расового превосходства. Я не променял бы его на упряжку каурых коней. И знаешь, Квентин, почему?

— Нет, сэр,— сказал Квентин.

— Et ego in Arcadia...[1] забыл, как по-латыни «сено»,— сказал папа.— Ну, не сердись,— сказал папа.— Это все ведь шутки.— Выпил, поставил рюмку, подошел к маме, положил ей руку на плечо.

— Неуместные шутки,— сказала мама.— Наш род ни на йоту не хуже вашего компсоновского. И если у Мори слабое здоровье, то...

— Разумеется,— сказал папа.— Слабое здоровье — первопричина жизни вообще. В недуге рождены, вскормлены тленом, подлежим распаду. Верш!

— Сэр,— сказал Верш за моим стулом.

— Ступай-ка наполни графин.

— И скажи Дилси, пусть отведет Бенджамина наверх и уложит,— сказала мама.

---

[1] И я в Аркадии... *(Лат.)*

— Ты уже большой мальчик,— сказала Дилси.— Кэдди умаялась спать с тобой. Ну замолчи и спи.

Комната ушла, но я не замолчал, и комната пришла обратно, и Дилси пришла, села на кровать, смотрит на меня.

— Так не хочешь быть хорошим и заснуть? — сказала Дилси.— Никак не хочешь? А минуту обождать ты можешь?

Ушла. В дверях пусто. Потом Кэдди в дверях.

— Тсс,— говорит Кэдди.— Иду, иду.

Я замолчал, Дилси отвернула покрывало, и Кэдди легла на одеяло под покрывало. Она не сняла купального халата.

— Ну вот,— сказала Кэдди.— Вот и я.

Пришла Дилси еще с одеялом, укрыла ее, подоткнула кругом.

— Он — минута и готов,— сказала Дилси.— Я не стану гасить у тебя свет.

— Хорошо,— сказала Кэдди. Примостила голову рядом с моей на подушке.— Спокойной ночи, Дилси.

— Спокойной ночи, голубка,— сказала Дилси. На комнату упала чернота. *Кэдди пахла деревьями.*

Смотрим на дерево, где Кэдди.

— Что ей там видно, а, Верш? — Фрони шепотом.

— Тсс,— сказала Кэдди с дерева.

— А ну-ка спать! — сказала Дилси. Она вышла из-за дома.— Папа велел идти наверх, а вы сюда прокрались за моей спиной? Где Кэдди и Квентин?

— Я говорил ей, чтоб не лезла на дерево,— сказал Джейсон.— Вот расскажу про нее.

— Кто, на какое дерево? — сказала Дилси. Подошла, смотрит на дерево вверх.— Кэдди! — сказала Дилси. Опять ветки закачались.

— Ты, сатана! — сказала Дилси.— Слазь на землю.

— Тсс,— сказала Кэдди.— Ведь папа не велел шуметь.

Кэддины ноги показались. Дилси дотянулась, сняла ее с дерева.

— А у тебя есть разум? Зачем ты разрешил им сюда? — сказала Дилси.

— А что я мог с ней поделать,— сказал Верш.

— Вы-то почему здесь? — сказала Дилси.— Вам-то кто разрешил?

— Она,— сказала Фрони.— Она позвала нас.

— Да кто вам велел ее слушаться? — сказала Дилси. — А ну, марш домой! — Фрони с Ти-Пи уходят. Их не видно, но слышно еще.

— Ночь на дворе, а вы бродите,— сказала Дилси. Взяла меня на руки, и мы пошли к кухне.

— За спиной моей прокрались,— сказала Дилси.— И ведь знают, что давно пора в постель.

— Тсс, Дилси,— сказала Кэдди.— Тише разговаривай. Нам не велели шуметь.

— Так цыц и не шуми,— сказала Дилси.— А где Квентин?

— Он злится, что ему велели меня слушаться,— сказала Кэдди.— И нам еще надо отдать Ти-Пи бутылочку со светляками.

— Обойдется Ти-Пи без светляков,— сказала Дилси.— Иди, Верш, ищи Квентина. Роскус видел, он к сараю шел.— Верш уходит. Верша не видно.

— Они там ничего не делают в гостиной,— сказала Кэдди.— Просто сидят на стульях и глядят.

— Вашей, видно, помощи ждут,— сказала Дилси. Мы повернули кругом кухни.

«Ты куда повернул? — говорит Ластер.— Опять на игроков смотреть? Мы там уже искали. Постой-ка. Обожди минуту. Будь здесь и чтоб ни с места, пока я сбегаю домой за тем мячом. Я одну штуку надумал».

В окне кухни темно. Деревья чернеют в небе. Из-под крыльца Дэн вперевалку, небольно хватает за ногу. Я пошел за кухню, где луна. Дэн за мной.

— Бенджи! — сказал Ти-Пи в доме.

Дерево в цветах у окна гостиной не чернеет, а толстые деревья черные все. Трава под луной стрекочет, по траве идет моя тень.

— Эй, Бенджи! — сказал Ти-Пи в доме.— Куда ты пропал? Во двор подался. Я знаю.

Вернулся Ластер. «Стой,— говорит.— Не ходи. Туда нельзя. Там в гамаке мисс Квентина с кавалером. Пройдем здесь. Поворачивай назад, Бенджи!»

Под деревьями темно. Дэн не пошел. Остался, где луна. Стало видно гамак, и я заплакал.

«Вернись лучше, Бенджи,— говорит Ластер.— А то мисс Квентина разозлится».

В гамаке двое, потом один. Кэдди идет быстро, белая в темноте.

— Бенджи! — говорит она. — Как это ты из дому убежал? Где Верш?

Обняла меня руками, я замолчал, держусь за платье, тяну ее прочь.

— Что ты, Бенджи? — сказала Кэдди.— Ну зачем? Ти-Пи,— позвала она.

Тот, в гамаке, поднялся, подошел, я заплакал, тяну Кэдди за платье.

— Бенджи,— сказала Кэдди.— Это Чарли. Ты ведь знаешь Чарли.

— А где ниггер, что смотрит за ним? — сказал Чарли.— Зачем его пускают без присмотра?

— Тсс, Бенджи,— сказала Кэдди.— Уходи, Чарли. Ты ему не нравишься.— Чарли ушел, я замолчал. Тяну Кэдди за платье.

— Ну, что ты, Бенджи? — сказала Кэдди.— Неужели мне нельзя посидеть здесь, поговорить с Чарли?

— Ниггера позови,— сказал Чарли. Опять подходит. Я заплакал громче, тяну Кэдди за платье.

— Уходи, Чарли,— сказала Кэдди. Чарли подошел, берется за Кэдди руками. Я сильнее заплакал. Громко.

— Нет, нет,— сказала Кэдди.— Нет. Нет.

— Он все равно немой,— сказал Чарли.— Кэдди.

— Ты с ума сошел,— сказала Кэдди. Задышала.— Немой, но не слепой. Пусти. Не надо.— Кэдди вырывается. Оба дышат.— Прошу тебя, прошу,— Кэдди шепотом.

— Прогони его,— сказал Чарли.

— Ладно,— сказала Кэдди.— Пусти!

— А прогонишь? — сказал Чарли.

— Да,— сказала Кэдди.— Пусти.— Чарли ушел. — Не плачь,— сказала Кэдди.— Он ушел.— Я замолчал. Она дышит громко, и грудь ее ходит.

— Придется отвести его домой,— сказала Кэдди. Взяла мою руку.— Я сейчас,— шепотом.

— Не уходи,— сказал Чарли.— Ниггера позовем.

— Нет,— сказала Кэдди.— Я вернусь. Идем, Бенджи.

— Кэдди! — Чарли громко шепотом. Мы уходим.— Вернись, говорю! — Мы с Кэдди бегом.— Кэдди! — Чарли вслед. Вбежали под луну, бежим к кухне.

— Кэдди! — Чарли вслед.

Мы с Кэдди бежим. По ступенькам на веранду, и Кэдди присела в темноте, обняла меня. Она слышно дышит, грудь ее ходит об мою. «Не буду,— говорит Кэдди.— Никогда не буду больше. Бенджи, Бенджи». Заплакала, я тоже, мы держим друг друга. «Тихо, Бенджи,— сказала Кэдди.— Тихо. Никогда не буду больше». И я перестал, а Кэдди встала, и мы вошли в кухню, зажгли свет, и Кэдди взяла кухонное мыло, моет рот под краном, крепко трет. Кэдди пахнет деревьями.

«Сколько тебе говорено было, нельзя сюда»,— говорит Ластер.

В гамаке привстали быстро. Квентина прическу руками. На нем галстук красный.

«Ах ты противный идиот несчастный,— говорит Квентина.— Ты его нарочно за мной повсюду водишь. Я сейчас Дилси скажу, она тебя ремнем».

— Да что я мог с ним поделать,— говорит Ластер.— Поворачивай, Бенджи.

— Мог, мог,— говорит Квентина.— Только не хотел. Вдвоем за мной подсматривали. Это бабушка вас подослала шпионить? — Соскочила с гамака. — Только не убери его сию минуту, только сунься с ним сюда еще раз, и я пожалуюсь, и Джейсон тебя выпорет.

— Мне с ним не справиться,— говорит Ластер.— Попробовали б сами, тогда б говорили.

— Заткнись,— говорит Квентина.— Вы уберетесь отсюда или нет?

— Да пускай себе,— говорит тот. На нем галстук краснеет. На галстуке — солнце.— Эй, Джек! Глянь сюда! — Зажег спичку и в рот себе. Вынул изо рта. Она еще горит.— А ну-ка ты попробуй так! — говорит он. Я подошел.— Открой рот! — Я открыл. Квентина ударила спичку рукой, ушла спичка.

— Ну тебя к чертям! — говорит Квентина.— Хочешь, чтоб он развылся? Ему ведь только начать — и на весь день. Я сейчас на них Дилси пожалуюсь.— Ушла, убежала.

— Вернись, крошка,— говорит тот.— Не ходи. Мы его дрессировать не станем.

Квентина бежит к дому. За кухню завернула.

— Ай-ай, Джек,— говорит тот.— Натворил ты дел.

— Да он не понимает, что вы ему сказали,— говорит Ластер.— Он глухонемой.

— Да ну,— говорит тот.— И давно это?

— Ровно тридцать три сегодня стукнуло,— говорит Ластер.— Он с рожденья дурачок. А вы не артист будете?

— А что? — говорит тот.

— Да я вас вроде раньше в нашем городе не видал,— говорит Ластер.

— Ну и что? — говорит тот.

— Ничего,— говорит Ластер.— Я сегодня на представление пойду.

Тот смотрит на меня.

— А вы не тот самый будете, что на пиле играет? — говорит Ластер.

— Купишь билет — узнаешь,— говорит тот. На меня смотрит.— Такого надо взаперти держать,— говорит.— Чего ты с ним сюда приперся?

— Я тут ни при чем,— говорит Ластер.— Мне с ним не справиться. Я вот хожу и монету ищу — потерял и не на что теперь билет купить. Прямо хоть оставайся дома.— Смотрит на землю.— У вас не найдется случайно четверть доллара? — говорит Ластер.

— Нет,— говорит тот.— Не найдется случайно.

— Придется искать ту монету,— говорит Ластер. Сунул руку в карман.— А мячик купить тоже не хочете?

— Какой мячик? — говорит тот.

— Для гольфа,— говорит Ластер.— Всего за четверть доллара.

— На что он мне,— говорит тот.— Что я с ним буду делать?

— Так я и думал,— говорит Ластер.— Пошли, башка ослиная,— говорит он.— Пошли смотреть, как мячики гоняют. Гляди, я тебе игрушку нашел. На, держи вместе с дурманом.— Ластер поднял, дал мне. Оно яркое.

— Где ты взял? — говорит тот. Галстук краснеет на солнце.

— Вот под этим кустом,— говорит Ластер.— Я подумал, моя монета.

Тот подошел, забрал.

— Не реви,— говорит Ластер.— Он посмотрит и отдаст.

— «Агнесса, Мейбл, Бекки»,— говорит тот. На дом поглядел.

— Тихо,— говорит Ластер.— Он сейчас отдаст.

Тот отдал мне, я замолчал.

— Кто у нее тут был вчера? — говорит тот.

— Не знаю,— говорит Ластер.— Они тут каждый вечер, когда ей можно из окна по дереву спуститься. В темноте их не приметишь, кто.

— Один все ж оставил примету,— говорит тот. На дом посмотрел. Пошел лег в гамак.— Топайте отсюда. Не действуйте на нервы.

— Пошли,— говорит Ластер.— Наделал ты делов. Пошли, пока мисс Квентина на тебя там жалуется.

Идем к забору, смотрим в просветы цветов. Ластер ищет в траве.

— Вот в этом кармане лежала,— говорит он. Флажок полощется, и солнце косо на широкий луг.

— Сейчас пройдет кто-нибудь здесь,— говорит Ластер.— Да не те — те игроки прошли уже. Ну-ка, помоги искать.

Идем вдоль забора.

— Кончай выть,— говорит Ластер.— Раз не идут, не заставишь же их силой! Обождать надо минуту. Глянь-ка. Вон показались.

Я иду вдоль забора к калитке, где с сумками проходят школьницы.— Эй, Бенджи! — говорит Ластер.— Назад!

«Ну, что толку торчать там, глядеть на дорогу,— сказал Ти-Пи.— Мисс Кэдди далеко теперь от нас. Вышла замуж и уехала. Что толку держаться за калитку там и плакать? Она же не услышит».

«Чего ему надо? — сказала мама.— Поразвлекай его, Ти-Пи, пусть замолчит».

«Да он к воротам хочет, глядеть на дорогу»,— сказал Ти-Пи.

«Вот этого как раз нельзя,— сказала мама.— На дворе дождь. Неужели ты не можешь поиграть с ним, чтобы он замолчал. Прекрати, Бенджамин».

«Не замолчит он ни за что,— сказал Ти-Пи.— Он думает, если стоять у калитки, то мисс Кэдди вернется».

«Вздор какой»,— сказала мама.

Мне слышно, как они разговаривают. Я вышел за дверь, и их уже не слышно, и я иду к калитке, где с сумками проходят школьницы. Быстро проходят, смотрят на меня, повернув лица. Я сказать хочу, но они уходят, я иду забором и хочу сказать, а они все быстрей. Вот бегом уже, а забор кончился, мне дальше некуда идти, я держусь за забор, смотрю вслед и хочу выговорить.

— Бенджи! — говорит Ти-Пи.— Ты зачем из дома убегаешь? Захотел, чтоб Дилси выпорола?

— Что толку тебе выть там и мычать через забор,— говорит Ти-Пи.— Детишек только напугал. Видишь, на ту сторону от тебя перебежали.

«Как это он открыл калитку? — сказал папа.— Неужели ты, Джейсон, не запер на щеколду за собой, когда входил?»

«Конечно, запер,— сказал Джейсон.— Что я, дурак? Или, по-вашему, я хотел, чтобы такое стряслось? В нашей семье и без того веселые дела. Я так и знал — добром не кончится. Теперь-то вы уж, я думаю, отошлете его в Джексон. Если только миссис Берджес его раньше не пристрелит».

«Замолчи ты»,— сказал папа.

«Я так и знал все время»,— сказал Джейсон.

Я тронул калитку — не заперта, и я держусь за нее, смотрю в сумерки, не плачу. Школьницы проходят сумерками, и я хочу, чтоб все на место. Я не плачу.

— Вон он.

Остановились.

— Ему за ворота не выйти. И потом — он смирный. Пошли!

— Боюсь. Я боюсь. Пойду лучше той стороной.

— Да ему за ворота не выйти.

Я не плачу.

— Тоже еще зайчишка-трусишка. Пошли!

Идут сумерками. Я не плачу, держусь за калитку. Подходят небыстро.

— Я боюсь.

— Он не тронет. Я каждый день тут прохожу. Он только вдоль забора бегает.

Подошли. Открыл калитку, и они остановились, повернулись. Я хочу сказать, поймал ее, хочу сказать, но закричала, а я сказать хочу, выговорить... и яркие пятна перестали, и я хочу отсюда вон. Сорвать с лица хочу, но яркие опять поплыли. Плывут на гору, и к обрыву, и я хочу заплакать. Вдохнул, а выдохнуть, заплакать не могу и не хочу с обрыва падать— падаю — в вихрь ярких пятен.

«Гляди сюда, олух! — говорит Ластер.— Вон подходят. Кончай голосить, подбери слюни».

Они подошли к флажку. Вытащил, ударили, назад вставил флажок.

— Мистер! — сказал Ластер.

Тот обернулся.— Что? — говорит.

— Вы не купите мячик для гольфа? — говорит Ластер.

— Покажи-ка,— говорит тот. Подошел, и Ластер подал ему мяч через забор.

— Ты где взял? — говорит тот.

— Да нашел,— говорит Ластер.

— Что нашел, понятно,— говорит тот.— Только где нашел? У игроков в сумке?

— Он во дворе у нас валялся,— говорит Ластер.— Я за четверть доллара продам.

— Чужой мяч — продавать? — говорит тот.

— Я его нашел,— говорит Ластер.

— Валяй ищи снова,— говорит тот. Положил в карман, уходит.

— Мне на билет нужно,— говорит Ластер.

— Вот как? — говорит тот. Пошел на гладкое.— В сторонку, кэдди,— сказал. Ударил.

— Тебя не разберешь,— говорит Ластер.— Нету их — воешь, пришли — тоже воешь. А заткнуться ты не мог бы? Думаешь, приятно тебя слушать целый день? И дурман свой уронил. На! — Поднял, отдал мне цветок.— Уже измусолил, хоть новый иди срывай.— Мы стоим у забора, смотрим на них.

— С этим белым каши не сваришь,— говорит Ластер.— Видал, как мячик мой забрал?— Уходят. Мы идем вдоль забора. Дошли до огорода, дальше нам некуда идти. Я держусь за забор, смотрю в просветы цветов. Ушли.

— Ну, а теперь чего ты голосишь? — говорит Ластер.— Кончай. Вот мне так есть с чего реветь, а тебе не с чего! На! Зачем роняешь свою травку? Сейчас еще о ней завоешь.— Отдал мне цветок.— Куда поперся?

На траве наши тени. Идут к деревьям впереди нас. Моя дошла первая. Потом и мы дошли, и теней больше нет. В бутылке там цветок. Я свой цветок — туда же.

— Взрослый дылда,— говорит Ластер.— С травками в бутылочке играешься. Вот помрет мис Калайн — знаешь, куда тебя денут? Мистер Джейсон сказал, отвезут тебя куда положено, в Джексон. Сиди себе там с другими психами, держись хоть весь день за ре-шетки и слюни пускай. Весело тебе будет.

Ластер ударил рукой по цветам, упали из бутылки.

— Вот так тебя в Джексоне, попробуешь только завыть там.

Я хочу поднять цветы, Ластер поднял, и цветы ушли. Я заплакал.

— Давай,— говорит Ластер,— реви! Беда только, что нет причины. Ладно, сейчас тебе будет причина. Кэдди! — шепотом.— Кэдди! Ну, реви же. Кэдди!

— Ластер! — сказала из кухни Дилси.

Цветы вернулись.

— Тихо! — говорит Ластер.— Вот тебе твои травки. Смотри! Опять все в точности как было. Кончай!

— Ла-астер! — говорит Дилси.

— Да, мэм,— говорит Ластер.— Сейчас идем! А все из-за тебя. Вставай же.— Дернул меня за руку, я встал. Мы пошли из деревьев. Теней наших нет.

— Тихо! — говорит Ластер.— Все соседи смотрят. Тихо!

— Веди его сюда,— говорит Дилси. Она сошла со ступенек.

— Что ты еще ему сделал? — говорит она.

— Я ничего ему не сделал,— говорит Ластер.— Он так просто, ни с чего.

— Нет уж,— говорит Дилси.— Что-нибудь да сделал. Где вы с ним ходили?

— Да там, под кедрами,— говорит Ластер.

— До злобы довели Квентину,— говорит Дилси.— Зачем ты его водишь туда, где она. Ведь знаешь, она не любит этого.

— Занята она больно,— говорит Ластер.— Небось, Бенджи ей дядя, не мне.

— Ты, парень, брось нахальничать! — говорит Дилси.

— Я его не трогал,— говорит Ластер.— Он игрался, а потом вдруг взял и заревел.

— Значит, ты его могилки разорял,— говорит Дилси.

— Не трогал я их,— говорит Ластер.

— Ты мне, сынок, не лги,— говорит Дилси. Мы взошли по ступенькам и в кухню. Дилси открыла дверцу плиты, поставила около стул, я сел. Замолчал.

«Зачем вам было ее будоражить,— сказала Дилси.— Зачем ты с ним туда ходила?»

«Он сидел тихонько и на огонь смотрел,— сказала Кэдди.— А мама приучала его отзываться на новое имя. Мы вовсе не хотели, чтоб она расплакалась».

«Да уж хотели не хотели,— сказала Дилси.— Тут с ним возись, там с ней. Не пускай его к плите, ладно? Не трогайте тут ничего без меня».

— И не стыдно тебе дразнить его,— говорит Дилси. Принесла торт на стол.

— Я не дразнил,— говорит Ластер.— Он играл своими травками в бутылке, вдруг взял и заревел. Вы сами слыхали.

— Скажешь, ты цветов его не трогал,— говорит Дилси.

— Не трогал,— говорит Ластер.— На что мне его травки? Я свою монету искал.

— Потерял-таки ее,— говорит Дилси. Зажгла свечки на торте. Одни свечки тонкие. Другие толстые, кусочками куцыми.— Говорила я тебе, спрячь. А теперь, значит, хочешь, чтоб я другую выпросила для тебя у Фрони.

— Хоть Бенджи, хоть разбенджи, а на артистов я пойду,— говорит Ластер.— Мало днем, так, может, еще ночью с ним возись.

— На то ты к нему приставлен,— говорит Дилси.— Заруби себе это на носу, внучек.

— Да я и так,— говорит Ластер.— Что он захочет, все делаю. Правда, Бенджи?

— Вот так-то бы,— говорит Дилси.— А не доводить его, чтоб ревел на весь дом, досаждал мис Калайн. Давайте лучше ешьте торт, пока Джейсон не пришел. Сейчас привяжется, даром что я этот торт купила на собственные деньги. Попробуй спеки здесь, когда он каждому яичку счет ведет. Не смей дразнить его тут без меня, если хочешь пойти на артистов.

Ушла Дилси.

— Слабо́ тебе свечки задуть,— говорит Ластер.— А смотри, как я их.— Нагнулся, надул щеки. Свечки ушли. Я заплакал.— Кончай,— говорит Ластер.— Вон смотри, какой в плите огонь. Я пока торт нарежу.

Слышно часы, и Кэдди за спиной моей, и крышу слышно. «Льет и льет,— сказала Кэдди.— Ненавижу дождь. Ненавижу все на свете». Голова ее легла мне на колени. Кэдди плачет, обняла меня руками, и я заплакал. Потом опять смотрю в огонь, опять поплыли плавно яркие. Слышно часы, и крышу, и Кэдди.

Ем кусок торта. Ластера рука пришла, взяла еще кусок. Слышно, как он ест. Смотрю в огонь. Длинная железка из-за плеча у меня

протянулась к дверце, и огонь ушел. Я заплакал.

— Ну, чего завыл? — говорит Ластер.— Глянь-ка.— Огонь опять на месте. Я молчу.— Сидел бы себе на огонь глядя и молчал бы, как мэмми велела, так нет,— говорит Ластер.— И не стыдно тебе. На. Вот тебе еще кусок.

— Ты что ему тут сделал? — говорит Дилси.— Зачем ты его обижаешь?

— Да я же стараюсь, чтоб он замолчал и не досаждал мис Калайн,— говорит Ластер.— Он опять ни с чего заревел.

— Знаю я это твое ни с чего,— говорит Дилси.— Вот приедет Верш, он тебя поучит палкой, чтоб не озоровал. Ты с утра сегодня палки просишь. Водил его к ручью?

— Нет, мэм,— говорит Ластер.— Мы весь день со двора никуда, как было велено.

Рука его пришла за новым куском. Дилси по руке ударила.— Протяни опять попробуй,— говорит Дилси.— Я ее вот этим резаком оттяпаю. Он, верно, ни куска еще не съел.

— Еще как съел,— говорит Ластер.— Я себе один, ему два. Пускай сам скажет.

— Попробуй только взять еще,— говорит Дилси.— Протяни только руку.

«Так, так,— сказала Дилси.— Теперь, верно, мой черед расплакаться. Надо же и мне похлюпать над бедным Мори».

«Его Бенджи теперь зовут»,— сказала Кэдди.

«А зачем? — сказала Дилси.— Что, старое, родимое его имя сносилось уже, не годится?»

«Бенджамин — это из Библии,— сказала Кэдди.— Оно ему лучше подходит, чем Мори».

«А чем оно лучше?» — сказала Дилси.

«Мама сказала, что лучше».

«Придумали тоже,— сказала Дилси.— Новое имя ему не поможет. А старое не навредит. Имена менять — счастья не будет. Дилси я родилась, и так оно и останется Дилси, когда меня давно уж позабудут все».

«Как же оно останется, когда тебя позабудут, а, Дилси?» — сказала Кэдди.

«Оно, голубка, в Книге останется,— сказала Дилси.— Там записано».

«А ты же не умеешь читать»,— сказала Кэдди.

«Мне читать не надо будет,— сказала Дилси.— За меня прочтут. Мне — только отозваться: «Здесь я».

Из-за плеча к дверце опять длинная железка, и огонь ушел. Я заплакал.

Дилси с Ластером дерутся.

— Ну нет, попался! — говорит Дилси.— Ну уж нет, я видела! — Вытащила Ластера из угла, трясет его.— Так вот оно какое — твое ни с чего! Погоди, приедет твой отец. Была б я помоложе, я б тебе уши с корнем оторвала. Вот запру в погреб на весь вечер, будет тебе вместо артистов. Увидишь, запру.

— Ой, мэмми! — говорит Ластер.— Ой, мэмми!

Я тяну руку туда, где был огонь.

— Не пускай его! — сказала Дилси.— Пальцы сожжет!

Моя рука отдернулась, я в рот ее. Дилси схватила меня. Когда

нет моего голоса, мне и сейчас часы слышно. Дилси повернулась к Ластеру, хлоп его по голове. Мой голос опять громко и опять.

— Соду подай! — говорит Дилси. Вынула мне руку изо рта. Голос мой громко. Дилси сыплет соду на руку мне.

— Там на гвозде в кладовке тряпка, оторви полосу,— говорит она.— Тшшш. А то мама опять заболеет от твоего плача. Гляди-ка лучше на огонь. Дилси руку полечит, рука в минуту перестанет. Смотри, огонь какой! — Открыла дверцу плиты. Я смотрю в огонь, но рука не перестает, и я тоже. Руке в рот хочется, но Дилси держит.

Обвязала руку тряпкой. Мама говорит:

— Ну, что тут опять с ним? И болеть не дадут мне спокойно. Двое взрослых негров не могут за ним присмотреть, я должна вставать с постели и спускаться к нему успокаивать.

— Уже все прошло,— говорит Дилси.— Он сейчас замолчит. Просто обжег немного руку.

— Двое взрослых негров не могут погулять с ним, чтобы он не орал в доме,— говорит мама.— Вы знаете, что я больна, и нарочно его заставляете плакать.— Подошла ко мне, стоит.— Прекрати,— говорит.— Сию минуту прекрати. Ты что, потчевала его этим?

— В этом торте Джейсоновой муки нету,— говорит Дилси.— Я его на свои в лавке купила. Именины Бенджи справила.

— Ты его отравить захотела этим лавочным дешевым тортом,— говорит мама.— Не иначе. Будет ли у меня когда-нибудь хоть минута покоя?

— Вы идите обратно к себе наверх,— говорит Дилси.— Рука сейчас пройдет, он перестанет. Идемте, ляжете.

— Уйти и оставить его вам здесь на растерзание? — говорит мама.— Разве можно спокойно там лежать, когда он здесь орет? Бенджамин! Сию минуту прекрати.

— А куда с ним денешься? — говорит Дилси.— Раньше хоть на луг, бывало, уведешь, пока не весь был проданный. Не держать же его во дворе у всех соседей на виду, когда он плачет.

— Знаю, знаю,— говорит мама.— Во всем моя вина. Скоро уж меня не станет, без меня и тебе будет легче, и Джейсону.— Она заплакала.

— Ну, будет вам,— говорит Дилси,— не то опять расхвораетесь. Идемте лучше, ляжете. А его я с Ластером отправлю в кабинет, пусть там себе играют, пока я ему ужин сготовлю.

Дилси с мамой ушли из кухни.

— Тихо! — говорит Ластер.— Кончай. А то другую руку обожгу. Ведь не болит уже. Тихо!

— На вот,— говорит Дилси.— И не плачь.— Дала мне туфельку, я замолчал.— Иди с ним в кабинет. И пусть только я опять услышу его плач — своими руками тебя выпорю.

Мы пошли в кабинет. Ластер зажег свет. Окна черные стали, а на стену пришло то пятно, высокое и темное, я подошел, дотронулся. Оно как дверь, но оно не дверь.

Позади меня огонь пришел, я подошел к огню, сел на пол, держу туфельку. Огонь вырос. Дорос до подушечки в мамином кресле.

— Тихо ты,— говорит Ластер.— Хоть на немного замолчи. Вон я тебе огонь разжег, а ты и смотреть не хочешь.

«Тебя теперь Бенджи зовут,— сказала Кэдди.— Слышишь? Бенджи. Бенджи».

«Не коверкай его имя,— сказала мама.— Подойди с ним ко мне».

Кэдди обхватила меня, приподняла.

«Вставай, Мо... то есть Бенджи»,— сказала она.

«Не смей его таскать,— сказала мама.— За руку взять и к креслу подвести — на это у тебя уже не хватает соображения».

«Я его и на руках могу»,— сказала Кэдди.— Можно, Дилси, я его на руках снесу наверх?

— Еще чего, крохотка,— сказала Дилси.— Да тебе и блохи не поднять туда. Идите тихонько, как велел мистер Джейсон.

На лестнице наверху свет. Там папа в жилетке стоит. На лице у него: «Тихо!» Кэдди шепотом:

— Что, мама нездорова?

Верш спустил меня на пол, мы пошли в мамину комнату. Там огонь — растет и падает на стенах. А в зеркале другой огонь. Пахнет болезнью. Она у мамы на лбу — тряпкой белой. На подушке мамины волосы. До них огонь не дорастает, а на руке горит, и прыгают мамины кольца.

— Идем, спокойной ночи скажешь маме,— сказала Кэдди. Мы идем к кровати. Огонь ушел из зеркала. Папа встал с кровати, поднял меня к маме, она положила руку мне на голову.

— Который час? — сказала мама. Глаза ее закрыты.

— Без десяти семь,— сказал папа.

— Его еще рано укладывать,— сказала мама.— Опять он проснется чуть свет, и повторится как сегодня, и это меня доконает.

— Полно тебе,— сказал папа. Дотронулся до маминого лица.

— Я знаю, что я только в тягость тебе,— сказала мама.— Но скоро уж меня не станет, и ты вздохнешь свободно.

— Ну перестань,— сказал папа.— Я сойду с ним вниз.— Взял меня на руки.— Пошли, старина, посидим пока внизу. Только не шуметь: Квентин готовит уроки.

Кэдди подошла, наклонилась лицом над кроватью, и мамина рука пришла, где огонь. Играют ее кольца на спине у Кэдди.

«Мама нездорова,— сказал папа.— Дилси вас уложит. А где Квентин?»

«Верш пошел за ним»,— сказала Дилси.

Папа стоит и смотрит, как мы проходим. Слышно маму там, в маминой комнате. «Тсс»,— говорит Кэдди. Джейсон еще идет по лестнице. Руки в карманах.

— Ведите себя хорошо,— сказал папа.— Не шумите, не тревожьте маму.

— Мы не будем шуметь,— сказала Кэдди.— Нельзя шуметь, Джейсон,— сказала она. Мы идем на цыпочках.

Слышно крышу. Огонь видно и в зеркале. Кэдди опять подняла меня.

— Идем, поднесу тебя к маме,— сказала.— А после вернемся к огню. Не плачь.

— Кэндейси,— сказала мама.

— Не плачь, Бенджи,— сказала Кэдди.— Мама зовет на минутку. Ты же хороший мальчик. А потом вернемся.

Опустила меня, я перестал.

— Пусть он посидит тут, мама,— сказала Кэдди.— Насмотрится на огонь, а уж после можно будет и учить его.

— Кэндейси,— сказала мама. Кэдди нагнулась, подняла меня. Мы шатнулись.— Кэндейси,— сказала мама.

— Не плачь,— сказала Кэдди.— Тебе и сейчас огонь видно. Не плачь.

— Веди его сюда,— сказала мама.— И не смей брать на руки. Он слишком тяжел. Еще позвоночник себе повредишь. Женщины в нашем роду всегда гордились своей осанкой. Хочешь сутулой быть, как прачка.

— Он не тяжелый,— сказала Кэдди.— Я его и на руках могу носить.

— А я запрещаю тебе,— сказала мама.— Пятилетнего ребенка на руках таскать. Нет, нет. Только не на колени мне. Поставь его на пол.

— На колени к маме, тогда он замолчал бы,— сказала Кэдди.— Тсс,— сказала она.— Сейчас вернемся к огню. Погляди-ка. Вот подушечка твоя на кресле. Видишь?

— Прекрати, Кэндейси,— сказала мама.

— Пусть смотрит — плакать перестанет,— сказала Кэдди.— Приподымитесь чуточку, я вытяну ее. Вот она, Бенджи, смотри!

Я на подушечку смотрю, не плачу.

— Вы ему чересчур потакаете,— сказала мама.— Ты и отец твой. Вы не хотите сознавать, что последствия лягут всей тяжестью на меня. Вот так же бабушка избаловала Джейсона, и пришлось его целых два года отучать. А для Бенджамина у меня уже нет сил.

— Да вы не бойтесь,— сказала Кэдди.—Я люблю с ним нянчиться. Правда, Бенджи?

— Кэндейси,— сказала мама.— Я ведь запретила тебе коверкать его имя. С меня достаточно того, что отец упорно называет тебя этой твоей глупой кличкой, а Бенджамина не позволю. Уменьшительные имена вульгарны. Они в ходу лишь у простонародья. Бенджамин,— сказала мама.

— На меня смотри,— сказала мама.

— Бенджамин,— сказала мама. Взяла мое лицо руками, повернула к себе.

— Бенджамин,— сказала мама.— Убери эту подушку, Кэндейси.

— Он плакать будет,— сказала Кэдди.

— Я сказала: убери подушку,— сказала мама.— Его надо научить слушаться.

Подушечка ушла.

— Тсс, Бенджи,— сказала Кэдди.

— Отойди от него, сядь вон там,— сказала мама.— Бенджамин.— Держит мое лицо близко к своему.— Прекрати,— сказала.— Замолчи.

Но я не замолчал, мама обняла меня, заплакала, и я плачу. Вернулась подушечка, Кэдди подняла ее над маминой головой, подложила, притянула маму за плечо, и мама легла в кресло, плачет на красной и желтой подушечке.

— Не плачьте, мама,— сказала Кэдди.— Идите лягте в постель и болейте себе там спокойно. Я пойду Дилси позову.— Подвела меня к огню. Смотрю, как гладко плывут яркие. Огонь слышно и крышу.

Папа взял меня на руки. От него пахло дождем.

— Ну как, Бенджи? — сказал папа.— Хорошим был сегодня мальчиком?

Кэдди и Джейсон в зеркале дерутся.

— Кэдди! — сказал папа.

Они дерутся. Джейсон заплакал.

— Кэдди! — сказал папа. Джейсон плачет. Он больше не дерется, а Кэдди в зеркале дерется, и папа спустил меня с рук, вошел в зерка-

ло и тоже начал. Поднял Кэдди с пола. Она вырывается. Джейсон на полу лежит и плачет. У него в руке ножницы. Папа держит Кэдди.

— Он все Бенджины куклы изрезал,— сказала Кэдди.— Я его самого сейчас изрежу.

— Кэндейси! — сказал папа.

— Вот увидите,— сказала Кэдди.— Вот увидите.— Вырывается. Папа ее держит. Кэдди ногами достать хочет Джейсона. Он откатился в угол, вон из зеркала. Папа к огню пошел с Кэдди. Теперь в зеркале никого, только огонь. Как будто дверь, и огонь за порогом.

— Нельзя драться,— сказал папа.— Вы ведь не хотите, чтобы мама заболела.

Кэдди перестала.— Он все куклы на кусочки.— все, что мы с Мо... с Бенджи из бумаги понаделали. Он это назло.

— Я не назло,— сказал Джейсон. Уже не лежит, сидит на полу, плачет.— Я не знал, что это его куклы. Я думал, просто старые бумажки.

— Еще как знал,— сказала Кэдди.— Ты назло, назло.

— Тише,— сказал папа.— Джейсон,— сказал папа.

— Я тебе другие завтра сделаю,— сказала Кэдди.— Много сделаю кукол. Гляди, вот и подушечка твоя.

Джейсон вошел.

«Сколько раз говорено тебе, кончай!» — говорит Ластер.

«Почему шум?» — говорит Джейсон.

— Это он просто так,— говорит Ластер.— Он весь день сегодня плачет.

— А ты поменьше лезь к нему,— говорит Джейсон.— Не умеешь успокоить, так ступайте в кухню. Мы не можем все, как матушка, запереться от него по комнатам.

— Мэмми не велела водить его в кухню, пока не кончит ужин стряпать,— говорит Ластер.

— Тогда играй с ним, и пусть будет тихо,— говорит Джейсон.— Целый день гнешь горб, придешь с работы — и тебя встречает сумасшедший дом.— Раскрыл газету, читает.

«Смотри себе в огонь, и в зеркало, и на подушечку тоже,— сказала Кэдди.— Не нужно даже ждать до ужина — вот она, твоя подушечка». Слышно крышу. И как Джейсон громко плачет за стеной.

Дилси говорит: — Садитесь, Джейсон, ужинать. Ты что, обижал тут Бенджи?

— Что вы, мэм! — говорит Ластер.

— А где Квентина? — говорит Дилси.— Я сейчас подам на стол.

— Не знаю, мэм,— говорит Ластер.— Ее здесь не было.

Дилси ушла.— Квентина! — сказала она в коридоре.— Квентина! Ужинать иди.

Нам слышно крышу. От Квентина тоже пахнет дождем.

«А что Джейсон сделал?» — сказал Квентин.

«Все куклы Бенджины изрезал»,— сказала Кэдди.

«Мама велела говорить — Бенджамин,— сказал Квентин. Сидит на ковре с нами.— Скорее бы дождь кончился,— сказал Квентин.— А то сиди в комнате без дела».

«Ты дрался с кем-то,— сказала Кэдди.— Скажешь, нет?»

«Да нет, слегка только»,— сказал Квентин.
«Так тебе и поверили,— сказала Кэдди.—Папа все равно увидит».
«Ну и пусть,— сказал Квентин.— И когда этот дождь кончится».

— Дилси звала меня ужинать? — говорит в дверях Квентина.

— Да, мэм,— говорит Ластер. Джейсон посмотрел на Квентину. Опять стал газету читать. Квентина вошла.— Мэмми сказала, сейчас на стол подаст,— сказал Ластер. Квентина села с размаху в мамино кресло. Ластер сказал:

— Мистер Джейсон.

— Что тебе? — говорит Джейсон.

— Вы мне двадцать пять центов не дадите? — говорит Ластер.

— Зачем тебе? — говорит Джейсон.

— На артистов сегодня,— говорит Ластер.

— Я слышал, Дилси собиралась взять у Фрони тебе на билет,— говорит Джейсон.

— Да она взяла,— говорит Ластер.— Только я потерял монету. Мы с Бенджи целый день проискали. Хоть у Бенджи спросите.

— Вот у него и займи,— говорит Джейсон.— Мне деньги даром не даются.— Читает газету. Квентина смотрит в огонь. Огонь в ее глазах и на губах. Губы красные.

— Это он сам пошел к гамаку, я не пускал,— говорит Ластер.

— Заткнись,— говорит Квентина. Джейсон смотрит на нее.

— Ты забыла, что я обещал сделать, если опять тебя увижу с этим типом из балагана? — говорит Джейсон. Квентина смотрит в огонь.— Может быть, ты не расслышала?

— Расслышала,— говорит Квентина.— Что же вы не делаете?

— Не беспокойся,— говорит Джейсон.

— И не думаю,— говорит Квентина. Джейсон опять читает газету.

Слышно крышу. Папа нагнулся, смотрит на Квентина.
«Поздравляю,— сказал папа.— И кто же победил?»

— Никто,— сказал Квентин.— Нас разняли. Учителя.

— А кто он? — сказал папа.— Если не секрет.

— Все было по-честному,— сказал Квентин.— Он не ниже меня ростом.

— Рад слышать,— сказал папа.— А из-за чего у вас, можно узнать?

— Да так,— сказал Квентин.— Он сказал, что положит ей лягушку в стол, а она не высечет его, побоится.

— Вот как,— сказал папа.— Она. И потом, значит...

— Да, сэр,— сказал Квентин.— Потом я ему двинул.

Слышно крышу, и огонь, и за дверью сопенье.

— А где бы он в ноябре достал лягушку? — сказал папа.

— Не знаю, сэр,— сказал Квентин.

Опять слышно.

— Джейсон,— сказал папа. Нам слышно Джейсона.

— Джейсон,— сказал папа.— Входи и не сопи там.

Нам слышно крышу, и огонь, и Джейсона.

— Перестань,— сказал папа.— Не то опять накажу.

Поднял Джейсона, посадил в кресло рядом, Джейсон всхлипнул. Огонь слышно и крышу. Джейсон всхлипнул погромче.

— Еще только разок посмей,— сказал папа. Слышно огонь и крышу.

«Ну вот,— сказала Дилси.— А теперь входите ужинать».

От Верша пахло дождем. И собаками тоже. Слышно огонь и крышу.

Слышно, как Кэдди идет быстро. Папа и мама смотрят на открытую дверь. Кэдди мимо идет быстро. Не смотрит. Быстро идет.

— Кэндейси,— сказала мама. Кэдди перестала идти.

— Да, мама,— сказала.

— Не надо, Кэролайн,— сказал папа.

— Поди-ка сюда,— сказала мама.

— Не надо, Кэролайн,— сказал папа.— Оставь ее в покое.

Кэдди подошла, стала в дверях, смотрит на папу и маму. Потом глаза Кэддины на меня и сразу от меня. Я заплакал. Громко заплакал и встал. Кэдди вошла, стала у стены, смотрит на меня. Я к ней плача, она прижалась спиной к стене, я увидал ее глаза, заплакал еще громче, тяну за платье. Она упирается руками, а я тяну. Глаза ее бегут от меня.

Верш сказал: «Тебя теперь Бенджамин звать. А зачем это, можешь ты мне сказать? Из тебя хотят синедёсного сделать. Мэмми говорит, в старину дед твой одному негру тоже переменил имя, и тот проповедником сделался, а после смотрят — у него и десны синие. Хотя раньше были как у всех. А стоит только, чтоб беременная какая синедёсному в глаза поглядела в полнолуние, и ее ребенок тоже будет синедёсный. И когда тут по усадьбе уже с дюжину синедёсных ребятишек бегало, как-то вечером тот проповедник не вернулся домой... Рожки да ножки от него охотники в лесу нашли. А кто его слопал, угадай. Те ребятишки синедёсные».

Мы в коридоре. Кэдди все смотрит на меня. Руку держит у рта, а глаза мне видно, и я плачу. Идем по лестнице наверх. Опять стала к стене, смотрит, я плачу, пошла дальше, я за ней, плачу, она к стене прижалась, смотрит на меня. Открыла дверь в комнату к себе, но я тяну ее за платье, и мы идем к ванной, она у двери стала, смотрит на меня. Потом лицо рукой закрыла, а я толкаю ее, плача, к умывальнику.

«Опять он у тебя плачет,— говорит Джейсон.— Зачем ты к нему лезешь?»

«Да я не лезу,— говорит Ластер.— Он сегодня весь день так. Ему порку хорошую надо».

«Его надо в Джексон отослать,— говорит Квентина.— Просто невозможно жить в этом доме».

«Вам, мадемуазель, у нас не нравится — не живите»,— говорит Джейсон.

«А я и не собираюсь,— говорит Квентина.— Не беспокойтесь».

Верш сказал: — Посторонись, дай ноги обсушить.— Подвинул меня от огня.— И не подымай тут рева. Тебе так тоже видно. Только и дела у тебя, что на огонь смотреть. Под дождем тебе-то мокнуть не приходится. Ты и не знаешь, каким счастливчиком родился.— На спину лег перед огнем.

— А знаешь, почему тебе имя сменили? — сказал Верш.— Мэмми говорит, твоя мамаша слишком гордая, ты ей в стыд.

— Да тише ты, дай ноги обсушить,— сказал Верш.— А то знаешь что сделаю? Успокою ремнем по заднице.

Огонь слышу, и крышу, и Верша.

Верш сел быстро и ноги отдернул. Папа сказал: — Ну, Верш, приступай.

— Можно я его сегодня покормлю,— сказала Кэдди.— Он у Верша плачет иногда за ужином.

— Отнеси этот поднос мис Калайн,— сказала Дилси.— И скорей назад: Бенджи кормить.

— А хочешь, тебя Кэдди покормит? — сказала Кэдди.

«И обязательно ему надо эту грязную старую туфлю на стол класть,— говорит Квентина.— Как будто нельзя его кормить в кухне. С ним за столом сидеть — все равно что со свиньей».

«Не нравится, как мы едим,— не садись с нами»,— говорит Джейсон.

От Роскуса пар. Он сидит у плиты. Дверца духовки раскрыта, там Роскуса ноги. От моей мисочки пар. Кэдди мне ложку в рот легко так. Внутри мисочки чернеет щербинка.

«Ну, не злись,— говорит Дилси.— Он тебе не будет больше досаждать».

Суп уже опустился за щербинку. Вот и пустая мисочка. Ушла.

— Он голодный какой,— сказала Кэдди. Мисочка вернулась, щербинки не видно. А теперь видно.— Прямо изголодался сегодня,— сказала Кэдди.— Подумать, сколько съел.

«Как же, не будет он,— говорит Квентина.— Все вы тут подсылаете его за мной шпионить. Ненавижу все здесь. Убегу отсюда».

— Дождь на всю ночь зарядил,— сказал Роскус.

«Ты все убегаешь, убегаешь, однако каждый раз к обеду возвращаешься»,— говорит Джейсон.

«А вот увидите»,— говорит Квентина.

— Тогда мне и вовсе беда,— сказала Дилси.— Нога разнылась, просто отымается. Весь вечер я по этой лестнице вверх — вниз.

«Что ж, этим ты меня не удивишь,— говорит Джейсон.— От таких можно ожидать чего угодно».

Квентина бросила салфетку на стол.

«Помолчите-ка, Джейсон,— говорит Дилси. Подошла обняла Квентину за плечи.— Садись, голубка. И не стыдно ему чужой виной тебе глаза колоть».

— Что она, опять у себя в спальне дуется? — сказал Роскус.

— Помалкивай,— сказала Дилси.

Квентина отпихнула Дилси. Смотрит на Джейсона. У нее губы красные. Смотрит на Джейсона, подняла свой стакан с водой, замахнула назад руку. Дилси руку поймала. Дерутся. Стакан об стол разбился, вода потекла в стол. Квентина убегает.

— Опять мама больна,— сказала Кэдди.

— Еще бы,— сказала Дилси.— Эта погода хоть кого в постель уложит. Когда же ты есть-то кончишь, парень?

«У, проклятый,— говорит Квентина.— Проклятый». Слышно, как она бежит по лестнице. Мы в кабинет идем.

Кэдди дала мне подушечку, и можно смотреть на подушечку, и в зеркало, и на огонь.

— Только чур не шуметь, Квентин готовит уроки,— сказал папа.— Ты чем там занят, Джейсон?

— Ничем,— сказал Джейсон.

— Выйди-ка оттуда,— сказал папа.

Джейсон вышел из угла.

— Что у тебя во рту? — сказал папа.

— Ничего,— сказал Джейсон.

— Он опять жует бумагу,— сказала Кэдди.

— Поди сюда, Джейсон,— сказал папа.

Джейсон бросил в огонь. Зашипела, развернулась, чернеть стала. Теперь серая. А теперь ничего не осталось. Кэдди, папа и Джейсон сидят в мамином кресле. Джейсон глаза припухлые жмурит, двигает губами, как жует. Кэддина голова на плече у папы. Волосы ее как огонь, и в глазах огня крупинки, и я пошел, папа поднял меня тоже в кресло, и Кэдди обняла. Она пахнет деревьями.

Она пахнет деревьями. В углу темно, а окно видно. Я присел там, держу туфельку. Мне туфельку не видно, а рукам видно, и я слышу, как ночь настает, и рукам видно туфельку, а мне себя не видно, но рукам видно туфельку, и я на корточках слушаю, как настает темнота.

«Вот ты где,— говорит Ластер.— Гляди, что у меня! — Показывает мне.— Угадай, кто дал эту монету? Мисс Квентина. Я знал, что все равно пойду на представление. А ты чего здесь прячешься? Я уже хотел во двор идти тебя искать. Мало сегодня навылся, так еще сюда в пустую комнату пришел бормотать и нюнить. Идем уложу спать, а то на артистов опоздаю. Сегодня у меня тут нету времени с тобой возиться. Только они в трубы затрубят, и я пошел».

Мы не в детскую пришли.

— Здесь мы только корью болеем,— сказала Кэдди.— А почему сегодня нельзя в детской?

— Как будто не все вам равно, где спать,— сказала Дилси. Закрыла дверь, села меня раздевать. Джейсон заплакал.— Тихо,— сказала Дилси.

— Я с бабушкой хочу спать,— сказал Джейсон.

— Она больна,— сказала Кэдди.— Вот выздоровеет, тогда спи себе. Правда, Дилси?

— Тихо! — сказала Дилси. Джейсон замолчал.

— Тут и рубашечки наши, и все,— сказала Кэдди.— Разве нас насовсем сюда?

— Вот и надевайте их быстрей, раз они тут,— сказала Дилси.— Расстегивай Джейсону пуговки.

Кэдди расстегивает. Джейсон заплакал.

— Ой, выпорю,— сказала Дилси. Джейсон замолчал.

«Квентина»,— сказала мама в коридоре.

«Что?» — сказала за стеной Квентина. Слышно, как мама закрыла дверь на ключ. Заглянула в нашу дверь, вошла, нагнулась над кроватью, меня в лоб поцеловала.

«Когда уложишь Бенджамина, сходишь узнаешь у Дилси, не затруднит ли ее приготовить мне грелку,— говорит мама.— Скажешь ей, что если затруднит, то я обойдусь и без грелки. Я просто хочу знать».

«Слушаю, мэм,— говорит Ластер.— Ну, давай штаны скидай».

Вошли Квентин и Верш. Квентин лицо отворачивает.— Почему ты плачешь? — сказала Кэдди.

— Тшшш! — сказала Дилси.— Раздевайтесь поживей. А ты, Верш, иди теперь домой.

Я раздетый, посмотрел на себя и заплакал. «Тихо! — говорит Ластер.— Нету их у тебя, хоть смотри, хоть не смотри. Укатились. Перестань, а то не устроим тебе больше именин». Надевает мне халат. Я замолчал, а Ластер вдруг стал, повернул к окну голову. Пошел к окну, выглянул. Вернулся, взял меня за руку. «Гляди, как она слазит,— говорит Ластер.— Только тихо». Подошли к окну, смотрим. Из Квентинина окна вылезло, перелезло на дерево. Ветки закачались вверху, потом внизу. Сошло с дерева, уходит по траве. Ушло. «А теперь в постель,— говорит Ластер.— Да поворачивайся ты! Слышишь, затрубили! Ложись, пока просят по-хорошему».

Кроватей две. На ту лег Квентин. Лицом повернулся к стене. Дилси кладет к нему Джейсона. Кэдди сняла платье.

— Ты погляди на панталончики свои,— сказала Дилси.— Твое счастье, что мама не видит.

— Я уже сказал про нее,— сказал Джейсон.

— Ты, да не скажешь,— сказала Дилси.

— Ну и что, похвалили тебя? — сказала Кэдди.— Ябеда.

— А что, может, высекли? — сказал Джейсон.

— Что ж ты не переодеваешься в рубашонку,— сказала Дилси. Пошла сняла с Кэдди лифчик и штанишки.— Ты погляди на себя,— сказала Дилси. Свернула штанишки, трет ими у Кэдди сзади.— Насквозь перепачкалась. А купанья сегодня не будет.— Надела на Кэдди рубашечку, и Кэдди забралась в постель, а Дилси пошла к двери, подняла руку — свет гасить.— И чтоб ни звука, слышите! — сказала Дилси.

— Хорошо,— сказала Кэдди.— Сегодня мама не придет сказать «спокойной ночи». Значит, меня и дальше надо слушаться.

— Да-да,— сказала Дилси.— Ну, спите.

— Мама нездорова,— сказала Кэдди.—Они с бабушкой обе больны.

— Тшшш,— сказала Дилси.— Спите.

Комната стала черная вся, кроме двери. А теперь и дверь черная. Кэдди сказала: «Тшш, Мори», положила руку на меня. И я лежу тихо. Слышно нас. И слышно темноту.

Темнота ушла, папа смотрит на нас. На Квентина смотрит и Джейсона, подошел, поцеловал Кэдди, погладил мне голову.

— Что, мама очень нездорова? — сказала Кэдди.

— Нет,— сказал папа.— Смотри, чтобы Мори не упал.

— Хорошо,— сказала Кэдди.

Папа пошел к двери, опять смотрит на нас. Темнота вернулась, он стоит черный в дверях, а вот и дверь опять черная. Кэдди держит меня, мне слышно нас и темноту, и чем-то пахнет в доме. Вот окна стало видно, там шумят деревья. А вот и темнота вся пошла плавными, яркими, как всегда, и даже когда Кэдди говорит, что я спал.

2 июня 1910 года

Тень от оконной поперечины легла на занавески — восьмой час, и снова я во времени и слышу тиканье часов. Часы эти дедовы, отец дал их мне со словами: «Дарю тебе, Квентин, сию гробницу всех надежд и устремлений; не лишено мучительной вероятности, что ты будешь пользоваться этими часами, постигая общечеловеческий опыт reducto absurdum [1], что удовольствует твои собственные нужды столь же мало, как нужды твоих деда и прадеда. Дарю не с тем, чтобы ты блюл время, а чтобы хоть иногда забывал о нем на миг-другой и не тратил весь свой пыл, тщась подчинить его себе. Ибо победить не дано человеку,— сказал он.— Даже и сразиться не дано. Дано лишь осознать на поле брани безрассудство свое и отчаянье; победа же — иллюзия философов и дураков».

Часы прислонены к коробке с воротничками, и я лежу, их слушаю. Слышу то есть. Вряд ли кто станет со вниманием слушать ход часов. Незачем это. Можно надолго отвлечься, а затем одно «тик-так» враз выстроит в уме всю убывающую в перспективе вереницу нерасслышанных секунд. Похожую на длинный, одиноко легший на воду световой луч, которым (по словам отца) впору шествовать Христу. И добрейшему св. Франциску, называвшему смерть Маленькой Сестрой, а сестры-то у него ведь не было.

За стеной Шрив скрипнул пружинами кровати, зашуршали его шлепанцы по полу. Я поднялся, подошел к столику, скользнул рукой к часам, повернул их циферблатом вниз, опять лег. Но тень от поперечины осталась, а я по ней определяю время чуть не до минуты, и пришлось повернуться спиной, и сразу зачесались глаза на затылке, какие были у животных раньше, когда кверху затылком ползали. С привычками, приобретенными в безделье, расстаться труднее всего, говорит отец. И что Христос не распят был, а стерт на нет крохотным пощелкиваньем часовых колесиков. А сестры у него не было.

Только ведь отвернулся от часов, и тут же захотелось поглядеть, который час. Отец говорит: этот постоянный зуд насчет положения стрелок на том или ином циферблате — простой симптом работы мозга. Выделение вроде пота. Ну и ладно, говорю я. Зуди. Хоть до завтра.

Если б не солнце, можно бы думать про его слова о бездельных привычках, повернувшись к окну. И про то, что им неплохо будет там в Нью-Лондоне, если погода продержится. А зачем ей меняться? Месяц невест, глас над Эдемом прозвучал... *Она бегом из зеркала, из гущи аромата. Розы. Розы. Мистер и миссис Джейсон Ричмонд Компсон извещают о свадьбе...* Кизил, молочай — те непорочны. Не то что розы. Розы. Лукавые, невозмутимые. Если студент проучился год в Гарвардском, но не присутствовал на гребных гонках, то плату за обуче-

[1] Здесь: сведенный к нелепости *(лат.)*.

ние обязаны вернуть. Отдайте Джейсону. Пусть проучится год в Гарвардском.

Шрив стоит в дверях, надевает воротничок, очки блестят румяно, будто умытые вместе с лицом.— Решил сегодня отдохнуть?

— Разве поздно уже?

Вынул свои часы, смотрит.— Через две минуты звонок.

— А я думал, еще рано.—Шрив смотрит на часы, круглит губы.— Тогда мне надо вскакивать скорей. Больше нельзя пропускать. Декан мне на прошлой неделе сказал...— Вложил часы в кармашек наконец. И я замолчал.

— Так надевай штаны — и рысью,— сказал Шрив. И вышел.

Я встал, задвигался по комнате, прислушиваясь к Шриву за стеной. Он прошел в нашу общую комнату, к дверям идет.

— Готов ты там?

— Нет еще. Ты беги. Я следом.

Шрив вышел. Дверь закрыл. Шаги уходят коридором. Вот и опять часы слышно. Я прекратил возню, подошел к окну, раздвинул занавески, стал смотреть, как бегут на молитву — все те же, и все та же ловля рукавов пиджачных на лету, и учебники те же, и незастегнутые воротнички,— несутся мимо, как щепки в половодье, и Споуд тут же. Он Шрива называет моим мужем. Да отстань ты от Квентина (Шрив ему), кому какое дело, если у него ума хватает не гоняться за шлюшонками. У нас на Юге стыдятся быть девственником. Подростки. И взрослые. Лгут почем зря. А оттого, сказал отец, что для женщин оно меньше значит. Девственность ведь выдумка мужская, а не женская. Это как смерть, говорит, перемена, ощутимая лишь для других. А я ему: но неужели же это ничего не значит? А он в ответ: и это, и все прочее. Тем-то и печален мир. Я говорю ему: пусть бы я вместо нее недевствен. А он в ответ: в том-то и печаль, что даже и менять хлопот не стоит ничего на свете. И Шрив: если ему ума хватает не гоняться. А я: была у тебя когда-нибудь сестра? Была? Была?

Споуд среди них, как черепаха в аллее гонимых вихрем сухих листьев: воротник пиджака поднят, обычная неспешная походочка. Он из Южной Каролины, старшекурсник. Одноклубники его гордятся тем, что ни разу еще не бывало, чтобы Споуд бегом бежал на молитву, и ни разу он не пришел туда без опоздания, и ни разу за четыре года не пропустил занятий, и ни разу не явился на них иначе, как без сорочки и носков. Часов в десять утра он зайдет в кафетерий Томпсона, возьмет две чашки кофе, сядет, вынет носки из кармана, разуется и натянет их, пока стынет кофе. А к двенадцати у него под пиджаком уже и сорочка с воротничком будет, как на прочих смертных. Те прочие мелькают пятками, а он и шагу не прибавит. А вот и опустело за окном.

Черкнул по солнечному свету воробей, на подоконник сел, головку дерзко набок. Глаз круглый и блестящий. Понаблюдает меня — верть! — теперь другим глазком, а горлышко трепещет чаще пульса всякого. Ударили часы на башне. Воробей бросил головой вертеть и, пока не пробили все восемь, созерцал меня одним и тем же глазом, как бы прислушиваясь тоже. Затем упорхнул с подоконника.

Последний удар отзвучал не сразу. Еще долго он не то что слышался, а ощущался в воздухе. Как будто все куранты всех времен еще вибрируют в тех длинных меркнущих лучах света, по которым шел Христос и св. Франциск, говоря про свою сестру. Ведь если бы просто в ад. Конец. Всему чтобы просто конец. И никого там, кроме нее и меня. Если бы нам совершить что-то настолько ужасное, чтобы все убежали из ада и остались одни мы. *Я и сказал: отец я совершил кровосмешение. Это я Я а не Долтон Эймс...* И когда он вложил... Долтон Эймс.

Долтон Эймс. Долтон Эймс. Вложил мне в руку пистолет, а я не стал стрелять. Вот почему не стал. Тогда и его бы туда, где она и где я. Долтон Эймс. Долтон Эймс. Долтон Эймс. Если б могли мы совершить что-то такое ужасное. А отец мне: в том-то и печаль тоже, что не могут люди совершить ничего уж такого ужасного, не способны на подлинный ужас, не способны даже в памяти хранить до завтра то, что сегодня нависает ужасом. А я ему: тогда уж лучше уйти ото всего. И он в ответ: куда же? А я взгляд опущу и увижу мои журчащие кости и над ними глубокую воду, как ветер, как ветровой покров; а через много лет и кости неразличимы станут на пустынном и нетронутом песке. Так что в день Страшного суда велят восстать из мертвых, и один только утюг всплывет. Не тогда безнадежность, когда поймешь, что помочь не может ничто — ни религия, ни гордость, ничто,— а вот когда ты осознаешь, что и не хочешь ниоткуда помощи. Долтон Эймс. Долтон Эймс. Долтон Эймс. Если б я был матерью его, то, распахнув, подав навстречу тело, я б не пустил к себе отца его, рукой бы удержал, смеясь и глядя, как сын умирает не живши. *Застыла в дверях на миг...*

Я пошел к столику, часы взял — циферблатом по-прежнему вниз. Стукнул их об угол столика стеклом, собрал осколки в подставленную руку, высыпал в пепельницу, сорвал стрелки и тоже в пепельницу. А они все тикают. Повернул слепым циферблатом вверх, за ним колесики потикивают глупенько. Верят басням, что Христос шел по морю аки по суху и что Вашингтон лгать не умел. С выставки в Сент-Луисе отец привез Джейсону брелок часовой, крошечный биноклик: сощуришь глаз — и видишь небоскреб, чертово колесо, точно из паутинок, Ниагарский водопад с булавочную головку. А циферблат чем-то красным запачкан. Заметил — и сразу большой палец заболел. Я положил часы, пошел в спальню к Шриву, залил порез йодом. Полотенцем очистил остатки стекла с циферблата.

Достал две пары белья, носки, сорочки с воротничками и галстуками и стал укладываться. Упаковал в чемодан все, оставил только костюмы, новый и старый, две пары туфель, две шляпы и книги. Перенес книги в общую комнату, сложил там на столе — те, что из дому привез, и те, что... *Отец говорит, прежде о вкусах джентльмена позволяли судить книги, им читанные, теперь же — чужие книги, им зачитанные...* закрыл чемодан, наклеил бумажку с адресом. На башне ударило четверть. Стоял, ждал, пока кончат.

Принял ванну, побрился. От воды палец защипало, я опять смазал йодом. Надел новый костюм, вложил часы в кармашек, а второй костюм, белье к нему, бритву и щетки сложил в чемоданчик. Ключ от большого чемодана завернул в листок бумаги, сунул в конверт, адресовал отцу, потом обе записки написал и заклеил в конверты.

Тень не совсем еще ушла с крыльца. Я встал на пороге, наблюдая, как она смещается. Почти приметно глазу отползает в проем, и мою тень обратно в дверь гонит. *Я услыхать едва успел, а она уж бегом. Не разобрал еще толком, откуда рев, а в зеркале она уж побежала. Опрометью, перекинув через руку шлейф и облаком летя из зеркала, фата струится светлым переливом, дробно и ломко стучат каблучки, другой рукой придерживает платье на плече — бегом из зеркала, из аромата роз, роз на глас, звучащий над Эдемом. Сбежала с веранды, каблучки заглохли, и белым облаком сквозь лунный свет, и тень фаты, летящая по траве в рев... Чуть не теряя подвенечное, бегом из платья в рев, где Ти-Пи средь росы. «Ух ты! Пей саспрелевую, Бенджи!» —а тот под ящиком ревет. У бегущего отца грудь одета серебряной клинообразной кирасой.*

— Все-таки не пошел,— сказал Шрив.— На свадьбу вы иль с похорон?

— Я не успел одеться,— сказал я.

— Дольше бы наряжался. С чего ты вдруг франтом стал? Приснилось, что сегодня воскресенье?

— Разок можно и в новом костюме — в полицию за это не заберут, я думаю.

— А вот как отнесутся правоверные студенты? Или ты и на лекции не снизойдешь явиться?

— Пойду сперва поем.— Крыльцо уже очистилось. Я шагнул с порога и снова обрел свою тень. Сошел по ступенькам, тень чуть позади. Половину бьет. Звон прозвучал и замер.

Дьякона не оказалось и на почте. Я наклеил марки на конверты, отцовский отправил, а тот, что с запиской Шриву, сунул во внутренний карман. И тут я вспомнил, где видел Дьякона в последний раз. В День памяти павших это было, он шагал в процессии, одетый в форму ветерана гражданской войны. Стоит лишь постоять на перекрестке и дождаться процессии, безразлично какой, и непременно увидишь в ней Дьякона. А перед тем маршировали в день рождения Колумба, что ли, или Гарибальди. Он шел с уборщиками улиц, нес двухдюймовый итальянский флажок среди совков и метел, был в цилиндре и курил сигару. Но в последний парад на нем была армейская форма северян, потому что Шрив тогда сказал:

— Взгляни-ка. Видал, до чего довели твои деды бедного старого негра.

— Ага,— ответил я.— Благодаря им он теперь может ежедневно дефилировать. Если б не они, трудиться бы ему, как нам грешным.

Нигде его что-то не видно. Но негра, даже работящего, попробуй поймай, когда он тебе нужен,— что уж говорить об этом сливкоснимателе. Подошел трамвай. Я сел, поехал в город, зашел в ресторан Паркера, заказал завтрак повкусней. За столиком услышал, как пробило девять. Но от времени за час какой-то не отделаешься — ведь тысячелетия вживался человек в его монотонную поступь.

Позавтракав, я купил сигару. Спросил у девушки самую лучшую, взял за полдоллара, раскурил, вышел на улицу. Постоял, втянул дым раза два и пошел к перекрестку с сигарой в руке. Прошел мимо витрины часовщика, но вовремя отвернулся. На углу на меня насели два чистильщика, с обоих флангов, крикливые и черные, как два дрозда. Я одному отдал сигару, другому дал пятицентовую монетку. Отвязались. Малый, которому досталась сигара, тут же стал ее сбывать сопернику за те пять центов.

Над улицей в солнечном небе — часы, и я подумал, что вот решишь разделаться с привычкой, а мышцы сами норовят опять за старое, как будто невзначай. Шея напряглась уже, чтоб голову к часам, но тут я услышал свои часы в кармашке и вытеснил их тиканьем все остальное. Повернулся и пошел назад к витрине. За ней часовщик сидит, делом занят. На макушке — плешь. В глазу лупа — ввинченной в лицо металлической трубкой. Я вошел.

Комнатка — в часовом стрекоте, как сентябрьский луг в кузнечиках, и всех слышней большие стенные над головой у него. Поднял на меня взгляд, увеличенный, зыбкий, бегучий за стеклышком лупы. Я вынул часы, подал.

— Разбил вот.

Он повертел их в руке.

— Ничего себе. Ногой, должно быть, наступили.

— Да, сэр. Я задел рукой, сбросил со столика на пол и наступил в темноте. Они идут, однако.

Он отколупнул крышку, сощурившись заглянул.

— Как будто все в порядке. Впрочем, так трудно сказать. После обеда займусь ими.

— Я занесу их вам потом,— сказал я.—Простите, пожалуйста,— у вас в витрине время верное хоть на одних часах?

Держит часы на ладони, смотрит на меня своим зыбким и бегучим глазом.

— Я тут побился об заклад с парнем,— сказал я.— А очки свои оставил дома.

— Бывает,— сказал он. Положил часы на стол, привстал с табурета, перегнулся в витрину. Потом поднял голову к тем большим на стене.— Сейчас двадц...

— Не надо говорить, который час,— сказал я.— Прошу вас. Скажите только, есть ли там такие, которые верно показывают время?

Опять глядит на меня. Сел прямо, сдвинул лупу на лоб. Вокруг глаза от нее остался красный ободок, потом сошел, и все лицо как голое.— Это вы какую победу празднуете сегодня? Гребные гонки вроде бы только через неделю?

— Да нет, сэр. Повод сугубо личный. День рождения. Так верно они там показывают?

— Нет. Надо их еще отрегулировать, наладить. Вот если вы желаете купить...

— Нет, сэр. Мне не нужны часы. У нас в общей комнате висят на стене. А понадобятся, тогда я эти починю.— Я протянул за ними руку.

— Советую оставить их сейчас.

— Я потом как-нибудь вам занесу.— Отдал мне часы. Я вложил их в кармашек. Теперь их и не слышно за всем этим стрекотом.— Благодарю вас. Надеюсь, что я не слишком много времени у вас отнял.

— Да что там. Так приносите их, когда надумаете. А день рождения не худо бы на недельку отложить, до нашей победы в гонках.

— Да, сэр. Пожалуй.

Я вышел, и стрекот остался за дверью. Я оглянулся на витрину. Часовщик смотрит на меня оттуда. В витрине часов чуть не дюжина, и дюжина разных времен, и каждые твердят свое, непререкаемо, с упорством, под стать моим бесстрелочным. Опровергают друг друга. Теперь мои слышно — стучат себе, хотя никто на них не смотрит, а и посмотрит, тоже ничего не высмотрит.

Если брать, то те большие бы. Отец говорит, что часы — убийцы времени. Что отщелкиваемое колесиками время мертво и оживает, лишь когда часы остановились. У тех, у больших, стрелки вразлет и чуть накренены, как чайка на ветру. Все вобрал этот круг циферблата, все скопил, что только в жизни меня огорчало,— как, по негритянской примете, молодая луна воду копит. Часовщик уже опять склонился над столом, втуннелив в лицо лупу. По темени — прямой пробор, ведущий к плеши, как дренажная канава — к мерзлому болотцу в декабре.

Вон и скобяная лавка на той стороне. Утюги, оказывается, продают на вес.

Продавец сказал: — Этот весит десять фунтов.— Но слишком громоздкий. И я взамен купил два малых шестифунтовых — под мышкой у них будет такой вид, вроде несешь пару туфель. У завернутых вместе, тяжесть у них приличная. Но я снова вспомнил слова отца про reducto absurdum общечеловеческого опыта и подумал, что это, пожалуй, единственное приложение моим гарвардским познаниям. Еще бы, может, год; возможно, требуется не один, а два курса для верного весового расчета.

Но на воздухе весят прилично. Подошел трамвай. Я сел в него. Не

взглянул, по какому маршруту. Публика в основном сытая, сидят, раскрыв газеты. Места все заняты, одно лишь свободное, рядом с негром. Он в котелке, начищенные башмаки, в пальцах держит потухший окурок сигары. Я раньше думал, что раз ты южанин, значит, негры навсегда твой щекотливый пункт. Что и на взгляд северян так оно мне положено. Когда я приехал сюда, то все твердил себе: они не ниггеры, думай о них как о цветных; и хорошо еще, что я мало здесь с ними сталкивался, а иначе массу времени потратил бы и нервов, пока не понял, что к черному ли, белому — к любому человеку подойти всего лучше с его собственной меркой — подойти и отойти. И еще понял, что ниггер — понятие безликое, форма поведения, зеркально соотнесенная с белой средой. Я сперва думал: положено, чтобы южанину неуютно было без кучи негров около, поскольку и северяне, наверно, считают, что так оно быть должно; но впервые я понял, что и правда скучаю по Роскусу, Дилси и всем им, только в то утро, когда проезжал в каникулы Виргинией. Проснулся — стоим; я поднял штору, выглянул. Вагон встал как раз на переезде, с холма идет проселок меж двух белых заборов, у подножия расходящихся на обе стороны, как бычий рог у основания, и посреди дороги, в мерзлых колеях, негр верхом на муле ждет, когда проедет поезд. Не знаю, сколько времени он ждет, сидя на муле, но вид у обоих такой, будто они тут с тех пор, как существует забор и дорога, будто их даже в одно время с холмом создали, высекли из камня и поставили дорожным знаком, говорящим мне: «Вот ты и снова дома». Голову негр обмотал лоскутом одеяла, седла нет, ноги свисают почти до земли, а мул похож на зайца. Я поднял раму.

— Эй, дядюшка! Значит, правильно едем?

— Чего, сэр? — Смотрит на меня, потом выпростал ухо из-под одеяла.

— Подарочек рождественский с тебя! — сказал я.

— Выходит, так, хозяин. Кто вперед сказал, тому и причитается.

— Ладно уж на этот раз.— Я стянул брюки с сетки, достал четверть доллара.— Но в следующий не зевай. Через два дня после Нового года буду ехать с каникул, тогда берегись.— Я кинул монету из окна.— Купи себе чего-нибудь.

— Спасибо, сэр,— сказал он. Слез с мула, поднял, вытер о штанину.— Спасибо, молодой хозяин.— Поезд пошел. Я высунулся из окна на холодный воздух, назад гляжу. Стоят — негр рядом с тощим зайцеухим мулом,— стоят убого, без движения, без нетерпения. Грузно попыхивая, паровоз начал брать поворот, и они плавно скрылись из виду со своим убогим и бесконечным терпением, со своей безмятежной недвижностью. С этой готовностью детски неумелой. И вместе, какая, однако, способность любить без меры и заботиться о подопечных, надежно их оберегая и обкрадывая, а от обязательств и ответственности отлынивать так простодушно, что и уверткой этого не назовешь; а поймаешь — восхитится твоей ловкостью откровенно и искренне, как спортсмен, побитый в честном состязании; и еще забыл неизменную и добрую их снисходительность к причудам белых, точно к взбалмошным неслухам-внучатам. И весь тот день, пока поезд шел через ущелья и провалы и вился по уступам и только тяжкие выхлопы да покряхтыванье колес напоминали о движении, а вечные горы стояли, растворяясь в густом небе,— весь тот день я думал о доме, представлял себе наш тусклый вокзал, и грязь, и площадь, где не спеша толкутся негры и фермеры, где фургоны, кульки с леденцами, игрушечные обезьянки и римские свечи из свертков торчат, и внутри у меня все плясало, как в школе, когда звонок с уроков.

Дождавшись, чтоб часы пробили три, я начинал счет секунд. До-

считав до шестидесяти, загибал первый палец — осталось загнуть четырнадцать пальцев — тринадцать — двенадцать — восемь — семь, и вдруг, очнувшись, я ощущал тишину и немигающее внимание класса и говорил: «Да, мэм?» — «Может быть, твое имя не Квентин?» — спрашивает мисс Лора. Новая полоса тишины, безжалостное немигание и руки класса, вскинутые в тишину. «Генри, напомни-ка Квентину, кто открыл реку Миссисипи».— «Де Сото». На этом немигание кончалось, но вскоре мне начинало казаться, что я считаю слишком вяло, и я ускорял счет, загибал еще палец, потом пугался, что чересчур быстро, и замедлял, потом опять частил. В итоге у меня никак не выходило вровень со звонком и двинувшейся вдруг лавиной ног, почуявших землю под истертым полом,— а день, как лист стекла, звенящий после легкого и резкого удара, и у меня внутри все пляшет. *Танцует сидя. Застыла в дверях на миг. Бенджи. Ревет. Чадо старости моей. Бенджамин ревет. Кэдди! Кэдди!*

«А я убегу из дому и не вернусь». Он заплакал, Кэдди подошла, коснулась его. «Не плачь. Я не стану убегать. Не плачь!» Замолчал. Дилси:

«Когда надо, он и так учует все, что ты хочешь сказать. Зачем ему тебя слушать, отвечать».

«А свое новое имя он чует? А злосчастье чует?»

«Что ему счастье-злосчастье? Он порчи может не бояться».

«Для чего же тогда ему имя меняют, если не чтоб порчу отвести?»

Трамвай остановился, пошел, опять остановился. Под окном — людские макушки в новых соломенных шляпах, еще не пожелтевших. Среди пассажиров теперь и женщины с кошелками на коленях, а рабочих комбинезонов едва ли не больше, чем башмаков начищенных и крахмальных воротничков.

Негр тронул меня за колено. «Виноват»,— сказал он. Я убрал ноги, дал пройти. Трамвай катился вдоль глухой стены, отражавшей наш грохот обратно в вагон, на женщин с кошелками и на человека в испятнанной шляпе, за ленту которой засунута трубка. Запахло водой, в разрыве стены блеснула река и две мачты, и чайка в воздухе замерла, точно на невидимой проволоке подвешенная между мачтами; я поднял руку, сквозь пиджак коснулся писем написанных. Трамвай остановился, я сошел.

Мост разведен — пропускают шхуну. Отводят на стоянку выше по реке, буксир толчется под кормой, дымит, но кажется — шхуна плывет сама собою и непонятно как. До пояса голый матрос сматывает линь на полубаке. Загар под цвет табачного листа. Другой, в соломенной шляпе без донышка, стоит у штурвала. Плывет шхуна в проеме моста, под голыми мачтами, как под призраками парусов, а над кормой парят три чайки — игрушками на невидимых проволоках.

Мост опустили, я прошел на ту половину и облокотился о перила над плотом, где лодочная станция. На плоту никого, двери помещения закрыты. Восьмерка наша теперь гребет только после обеда — отдыхают перед. Тень моста, полосы перил, и моя тень плоско на воде — как просто оказалось заманить ее, чтобы никуда от меня не ушла. Футов полсотни верных, и если б было чем нажать сверху, окунуть, чтоб захлебнулась; и тень от утюгов, как от завернутых туфель, тоже лежит на воде. Негры говорят, что тень утопленника так при нем и караулит. Блестит вода, играет, будто дышит, и плот покачивается, как будто дышит тоже, и обломки к морю плывут полупогруженно — на мирный сон в морские пещеры и гроты. Вес вытесненной жидкости равен тому-то без того-то. Reducto absurdum общечеловеческого

опыта и два малых шестифунтовых утюга тяжелее, чем один большой портновский. Что за безбожное транжирство, сказала бы Дилси. Когда бабушка умерла, Бенджи знал. Он плакал. *Он учуял. Учуял.*

Буксир идет обратно, режет воду на два длинных катящихся вала; наконец до плота докатилось, колыхнуло отзвуком движенья, плот чмокнул, взлезая на катящийся вал, и тут отворилась дверь со скрежетом, и двое вынесли гоночную лодку-одиночку. Опустили на воду, секундой позже вышел с веслами Джеральд Блэнд. На нем фланелевые брюки, серый пиджак и жесткая соломенная шляпа-канотье. То ли он, то ли его мать где-то вычитала, что оксфордские студенты занимаются греблей в фланелевых брюках и канотье, и вот в начале марта Джеральду купили лодку, и он явился на реку во фланелевых брючках и в соломенной шляпе. Лодочники грозились позвать полисмена, но он и бровью не повел. Приехала и мать в такси, закутанная в меховую шубу, на зависть полярным исследователям, и проводила сына в плавание,— а ветер шестибалльный, и по реке льдины косяками, как грязные овцы. С тех пор я держусь мнения, что господь бог не только джентльмен и спортсмен, но и непременно кентуккиец родом. По отплытии сына миссис Блэнд сделала крюк и вернулась к реке, следуя берегом на малой скорости параллельно Джеральду. Рассказывают, можно было подумать, что они вовсе не знакомы, прямо король и королева — не глядя друг на друга, пересекают штат Массачусетс четой планет на параллельных и смежных орбитах.

Он сел в лодку, заработал веслами. Гребет недурно. Да и пора уже. Говорят, мать убеждала его переключиться с гребли на другой такой же вид спорта — не по плечу или карману однокурсникам, но он на сей раз выказал упорство. Если вяжется слово «упорство» с его скучающими позами, желтокудростью, фиалковыми глазами, длинными ресницами и костюмами от нью-йоркских портных,— сидит этаким принцем, а мамаша повествует нам о лошадях Джеральда, и о неграх Джеральда, и о женщинах Джеральда. Тамошние мужья и отцы, должно быть, страшно все обрадовались, когда она увезла Джеральда из Кентукки в Кембридж. Она тут в городе, в Бостоне, снимает квартиру, а у Джеральда своя отдельная, помимо комнат при колледже. Поскольку я хоть плохонькое, а проявил все же понимание законов noblesse oblige [1], родившись к югу от линии Мейсон — Диксон, то знакомство Джеральда со мной она одобрила — и еще с двумя-тремя, удовлетворившими ее географические требования (минимальные). Если не одобрила, то по крайней мере допустила. Сквозь пальцы взглянула. Однако с тех пор, как увидала Споуда ночью у калитки церковного садика... Он говорит, ни за что не поверит, чтобы она была порядочная женщина: не станет порядочная среди ночи по городу... а она простить не может Споуду, что в его длиннющей, в пять слов, фамилии наличествует наименование герцогского английского рода, еще и посейчас не вымершего. Наверно, она утешает себя догадкой, что это какой-нибудь захудалый Мортемар или Мэнго спутался с дочкой привратника. Что, кстати, вполне вероятно — неважно, выдумала она это или нет. Не зря же Споуд — чемпион мира среди лоботрясов (в схватках финала захваты и подножки разрешаются).

Лодка стала уже точкой, весла мигают на солнце через равные промежутки, и кажется, будто эти переблески движут лодку. *Была у вас когда-нибудь сестра? Нет, но все они сучки. Была у вас когда-нибудь сестра? Застыла на миг. Сучки. Нет, не сучка — застыла в дверях на миг.* Долтон Эймс. Долтон Эймс. Рубашки фирмы «Долтон». Я все время думал, они у него простое армейское хаки, а тут приглядел-

[1] Происхождение обязывает *(франц.)*.

ся — из плотного китайского шелка или тончайшей фланели. Потому, что лицо от них загорелей и глаза голубее. Долтон Эймс. Чуть-чуть не дотянул до элегантности. Бутафория, папье-маше. А пощупал — нет, асбест. Но все же не бронза. «*Но домой не привела его ни разу*».

«*Не забывай, что Кэдди женщина. У нее свои причины, женские*».

«*Почему не приводишь домой его, Кэдди? Для чего подражать негритянкам — в траве в канавах в лесу темном жарко скрыто неистово в темном лесу*».

Вот уже сколько-то времени слышу в кармашке часы, и письма сквозь пиджак похрустывают, когда прижимаю их грудью к перилам, глядя на тень — как ловко я ее обманул. Двигаюсь вдоль перил — ничего, костюм мой тоже темный, а руки можно вытереть — к берегу веду свою обманутую тень. Довел, слил с тенью от причала. И пошел от моста на восток.

«*Гарвардского Мой сын студент Гарвардского Гарвардского*» С тем прыщавым младенцем она познакомилась на состязании в беге с лентами цветными. Пригибается к забору, вызывает ее свистом, как собачку. А в столовую к нам ни за что не идет, и мама решила, что он намерен заманить ее подальше и обморочить, одурманить чем-то. Но и так любой прохвост... *Лежит под окном возле ящика и ревет...* с цветочком в петлице подкативший в лимузине. «*Знакомьтесь, Герберт. Мой сын, студент Гарвардского, Гарвардского. Герберт будет вам старшим братом, он уже обещал Джейсону место в своем банке*».

Любезный, целлулоидный, как коммивояжер. Во все лицо белозубый оскал без улыбки. «*Я уже о Квентине наслышан*». Полно лицо зубов, но без улыбки. «*Ты поведешь машину?*»

«*Садись, Квентин*».

«*Ты поведешь машину, значит*».

«*Это авто ее собственное. Можешь гордиться у твоей сестрички у первой в городе авто Подарок Герберта Луис каждое утро учит ее водить Разве ты не получил письма...*» Мистер и миссис Джейсон Ричмонд Компсон извещают о свадьбе дочери их Кэндейси с мистером Сиднеем Гербертом Хедом, имеющей быть двадцать пятого апреля тысяча девятьсот десятого года в городе Джефферсоне, штат Миссисипи. С первого августа молодые принимают гостей у себя в Саут-Бенде, штат Индиана, авеню такая-то, номер такой-то.— Ты и конверта не вскроешь? — спрашивает Шрив. *Три дня. Три раза. Мистер и миссис Джейсон Ричмонд Компсон...*— Выходит, юный Лохинвар рановато покинул родимый Запад?

— Я с Юга. А ты остришь, я вижу.

— Ах, да, помню, что из захолустья откуда-то.

— Ты остряк. Тебе в цирк надо.

— А я уже работал там. Был приставлен к слону — слоновьих блох поить,— чем и зрение себе испортил. *Три раза...* Эти захолустные девчонки — мастерицы огорошивать. Но и то слава богу, что нечестивый Байрон наш остался с носом. *Очкариков не бить.* Так и не вскроешь? *Конверт лежит на столе, по четырем углам зажжены свечи, а на конверте два искусственных цветка, перевязанных грязной розовой женской подвязкой. Очкариков не бить.*

— Бедняги провинциалы никогда не видели автомобиля целая толпа их Подави рожок Кэндейси *Кэдди на меня и не смотрит* они уйдут с дороги *не смотрит* не то еще попадут под колеса и отцу твоему будет неприятно Уж хочет не хочет а придется и ему купить теперь авто Я почти жалею Герберт что вы раздразнили нас этим авто

Разумеется я вам признательна это такое удобство у нас конечно есть выезд но часто когда мне бы хотелось прокатиться черномазенькие наши бывают заняты а отвлеки я их от дела мистер Компсон меня расказнит Он твердит что Роскус полностью к моим услугам но я-то знаю цену словам Знаю как часто обещания даются только для очистки совести Неужели и вы Герберт станете так поступать с моей Кэндейси Но нет я знаю вы не станете Герберт нас всех окончательно избаловал Писала ли я тебе Квентин что он возьмет Джейсона на службу к себе в банк как только Джейсон окончит среднюю школу Из Джейсона выйдет превосходный банкир Он единственный из моих детей обладает здравым практическим умом А благодарить за это можете меня он пошел в нас Бэскомов а остальные все они Компсоны *Муку дал Джейсон. Они вдвоем клеили змеев на задней веранде и продавали по пять центов за штуку — он и малыш Патерсонов. Казначеем был Джейсон.*

В этом трамвае нет ни одного негра, а за окном все плывут шляпы, еще не пожелтевшие. До университета. Мы продали Бенджин... *Лежит на земле под окном и ревет. Продали луг, чтобы Квентин мог учиться в Гарвардском...* Будет вам братом Младшим братом

— Машина вам необходима У вас теперь вид совсем другой А ваше мнение Квентин Я с Квентином сразу же без мистеров я о нем уже столько слышал от Кэндейси.

— Да да поменьше церемоний я хочу чтобы вы мои мальчики были задушевными друзьями Ведь Кэндейси с Квентином задушевные друзья *Отец я совершил...* Как жаль что вы росли без брата без сестры *Без сестры без сестры Не было сестры* А про вид мой вы Квентина лучше не спрашивайте Когда я нахожу в себе силы сойти вниз к столу они с мистером Компсоном воспринимают это почти как обиду А сейчас я держусь единственно на нервах Расплата за это наступит для меня потом когда все кончится и вы увезете мою дочурку *У моей маленькой сестры не было ма Если б только я могла сказать Мама Мама*

— А меня так и подмывает вместо нее увезти вас Тем более эту машину мистер Компсон не догонит

— Ах Герберт Слышишь Кэндейси что он говорит *И не смотрит на меня округло и упрямо сжата челюсть и не оглянется* Ты впрочем не ревнуй это ведь лесть в утешенье старухе Подумать у меня и замужняя взрослая дочь Просто не верится

— Чепуха вы выглядите девушкой вы в десять раз моложе Кэндейси И румянец у вас на лице девичий *Лицо в слезах, в упреках. Запах камфары и слез. Голос причитает ровно и негромко. За сумеречной дверью — сумеречноцветный запах жимолости. С чердака по лестнице сносят дорожные сундуки пустые гулкие как гробы. Френч Лик*[1]. Не смерть нашла на солонце

В непожелтелых шляпах и не шляпах. В три года не изнашиваю шляпы. Не изнашивал. Время прошедшее: был. А будут шляпы, когда ни меня и ни Гарвардского? Отец говорит, в Гарвардском университете мудрость лепится сухим плющом по старому, мертвому кирпичу. И Гарвардского не будет. Для меня, во всяком случае. «Снова». Грустнее, чем «был». Снова. Грустнее всех слов. Снова.

Споуд надел уже сорочку — значит, время теперь. Сейчас снова увижу свою обманутую тень и, если не остерегусь, ногами снова топтать буду свою непрошибаемую тень. Но не сестру же грязными ногами. Я никогда бы.*«Я не позволю устраивать за моей дочерью слежку»* Я никогда бы...

[1] Курорт в штате Индиана, известный своими соляными источниками. По ассоциации Квентину вспоминается, что звери охотно приходят на солонцы, где их подстерегают охотники; Кэдди же нашла не смерть на солонце, а мужа. *(Прим. перев.)*

«Как могу я держать их в узде когда ты с малых лет привил им неуважение ко мне и к моей воле Я знаю ты презираешь нас Бэскомов но все равно зачем учить неуважению моих детей из-за которых я столько страданий претерпела»... Втаптываю тень в бетон, топчу кости своей тени твердым каблуком, а вот и часы слышно, и сквозь пиджак я дотронулся до писем.

«Я не позволю ни тебе ни Квентину ни прочим шпионить за моей дочерью в чем бы она ни была по-твоему повинна...»

«Значит, ты все же признаешь, что для слежки есть причина».

Я никогда бы, никогда бы. *«Верю, что ты никогда бы. Я не хотел в таком резком тоне, но у женщин нет уважения друг к другу, нет уважения к себе...»*

«Но как могла она...» Ступил на тень, и пробили куранты — всего лишь четверть. А Дьякона нигде не видно — *подумать, что я способен, соглашусь.*

«Она не хотела тебя оскорбить Поступила по-женски и только Она ведь любит Кэдди...»

Фонари уходят улицей под гору и затем к городу, вверх. На живот ступаю своей тени. Руку подыму, и тени не дотянуться. *Позади я чувствую отца; за стрекочущей тьмой лета, августа — фонари...* Мы с отцом — защитники женщин от них же самих, наших женщин... *Так уж устроены женщины Им не свойственно как нам вникать в характеры людей От рождения в мозгу у них посев готовых подозрений плодоносящих то и дело И они обычно попадают в цель ибо на прегрешение и зло у них чутье способность восполнять недостающие злу звенья Готовя мозг для урожаев зла инстинктивно как спящий в одеяло они кутаются в это действительное или придуманное ими зло пока оно не сослужит свою службу* Вон он идет между двумя первокурсниками. С небрежной отмашкой старшего по чину отдал мне честь — видно, не совсем еще опомнился с парада. Я остановился...

— Вас можно на минуту.

— Меня? Пожалуйста. До свидания, ребята,— сказал он, останавливаясь и поворачиваясь к тем,— рад был потолковать с вами.— Узнаю старину Дьякона. Вот уж действительно психолог-самородок! Говорят, что он за сорок лет не пропустил ни единого поезда в начале учебного года и что южанина опознает с первого взгляда. Без осечек работает, а стоит лишь тебе заговорить — тут же и определит, из какого ты штата. К поездам он надевает своего рода форму, наряд в стиле «Хижина дяди Тома», с заплатами и всем, как полагается.

— Сюда, молодой хозяин, сюда, вот они мы где.— Хватает твои чемоданы.— Эй, малый, давай поближе, на-ка вот вещички.— Тут к тебе боком придвигается живая гора клади, под ней — белый подросток лет пятнадцати, и Дьякон ухитряется навесить на него еще и твой багаж, с напутствием: — Не урони гляди. Будет доставлено, хозяин, скажите только старому негру номер комнаты, и к вашему приходу все на месте будет чин чином.

С этого момента и вплоть до полного твоего порабощения он — завсегдатай у тебя, болтливый и легчайший на помине; правда, южный жаргон его становится все севернее, ухватки и одежда — все цивилизованней, и теперь, когда ты порядком выдоен и поумнел, тебя именуют уже не хозяином, а Квентином, а там, глядишь, на нем явился чей-то поношенный костюм от Брукса и шляпа с дареной лентой расцветки Принстонского клуба (забыл, какого именно),— но сам он, впрочем, убежден приятно и бесповоротно, что это полоска от офицерского шарфа, принадлежавшего Аврааму Линкольну. Давным-давно, когда Дьякон только начинал тут обосновываться, кто-то сочинил, будто он окончил здешнюю семинарию. Уяснив, что сие обозначает,

Дьякон восхитился выдумкой, и стал сам ее распространять, и под конец, должно быть, даже в нее поверил. Во всяком случае, он любит рассказывать длинные и нудные истории про свои студенческие годы, приплетая давно умерших профессоров и называя их панибратски по именам, как правило, перевранным. И, однако, если вспомнить про бесчисленные эшелоны зеленых и неприкаянных новичков, которым он успел быть наставником, гидом и другом, то, пожалуй, при всем его актерстве и жуликоватости, смрад от него в ноздрях небес не гуще, чем от прочих смертных.

— Вас не видать было дня три-четыре,— сказал он, взирая на меня все еще воински-парадно.— Не хворали?

— Нет, все в порядке. Занимался просто. Впрочем, я-то вас видел.

— Где бы это?

— Позавчера, на параде в День памяти павших.

— А-а. Да, я участвовал. Сами понимаете, я не любитель парадов, но ребятам нашим, ветеранам, приятно, когда и я с ними шагаю. Причем и дамы пожелали видеть всех старых ветеранов в одном строю, а дамам как откажешь?

— И в тот итальянский праздник вы тоже,— сказал я.— Наверно, по просьбе дам из христианского общества трезвости.

— Нет, в тот раз я ради своего зятя. Метит на должность при городской управе. Уборщика улиц. Я ему говорю: тебе, сплюхе, только метлы не хватает под голову. Значит, видели меня?

— Видел. Оба раза.

— Я про позавчера. Ну, как я выглядел в форме?

— Отлично выглядели, Дьякон. Лучше всех их. Им бы надо вас сделать генералом.

Он тронул меня за локоть — этим мягким, как бы истертым касанием негритянских пальцев.— Я вам что скажу. По секрету. Вам-то я могу, ведь мы с вами земляки, как-никак.— Слегка подавшись ко мне, говорит быстро и не глядя.— За меня сейчас хлопочут. Вот подождите годок. До следующего Дня памяти павших. Увидите, где я тогда шагать буду. Распространяться, как и что, не стану — просто ждите и сами увидите, юноша.— Перевел взгляд на меня, слегка похлопал по плечу и качнулся на каблуках, многозначительно кивая.— Так-то, сэр... Недаром мы с зятем ушли из республиканцев в демократы три года назад. Зятя — в управу, а меня... Вот так-то. Если б только мой чертов зятек хоть теперь в демократах не лодырничал. А уж я — вот вы ровно через год без двух дней встаньте на углу там, когда будем проходить, и своими глазами увидите.

— Надеюсь, так оно и будет. Вы заслужили это, Дьякон. Да, кстати...— Я вынул письмо из кармана.— Завтра придете к нам с этим письмом, вручите его Шриву. Он передаст вам кое-что. Только учтите — завтра, не сегодня.

Он взял письмо, оглядел.— Заклеено.

— Да. И внутри пометка, что оно действительно лишь с завтрашнего дня.

— Хм,— произнес он. Поджал губы, глядит на конверт.— Так говорите, мне передадут кой-что?

— Да. В подарок от меня.

В черной руке — солнцем залитый белый конверт. Дьякон смотрит на меня, глаза мягкие, сплошь темно-карие, без зрачка — и вдруг из-под всей мишуры белого политиканства, униформ и гарвардских манер на меня глянул Роскус — несмелый, скрытный, бессловесный и печальный.— Вы ведь не станете разыгрывать старого негра?

— Сами знаете, Дьякон, что нет. Вас в жизни хоть один южанин разыграл хотя бы раз?

— Это так. Они милые люди. Только с ними жить нельзя.

— А вы пытались? — сказал я. Но Роскус исчез уже. И на Дьяконе снова личина, какую он издавна приучен являть миру — напыщенная, с фальшью, но без хамства.

— Будет сделано, юноша, по вашему желанию.

— Помните: не раньше завтрашнего дня.

— Так точно,— сказал он.— Договорились, юноша. Итак...

— Ну, желаю вам...— сказал я. Он смотрит на меня чуть сверху вниз, благожелательно, значительно. Я вдруг протянул ему руку, пожал, а он мою — внушительно, со всей помпезной высоты своих служебных и военных мечтаний.— Вы, Дьякон, славный малый. Желаю вам... Вы стольким уже студентам помогли на своем веку.

— Да, я ко всем стараюсь по-людски, без мелочных социальных различий. Человек для меня всюду человек.

— Желаю, чтоб у вас и впредь было не меньше друзей среди нашего брата.

— Что говорить, с молодежью я умею ладить. Ну, и она меня не забывает,— сказал он и потряс конвертом. Вложил в карман, застегнул пиджак.— Да уж, друзьями судьба меня не обделила.

Снова бьют куранты — половина. Встав на живот своей тени, слушаю, как удары мирно и размеренно нижутся вдоль солнечных лучей, сквозь узенькие, мелкие еще листочки. Размеренно, спокойно, безмятежно — по-осеннему звучат, как всегда куранты, даже в месяц невест. *Лежит на земле под окном и ревет...* С одного взгляда на нее он понял. Устами младенцев. *Уличные фонари...* Кончили бить. Пошел обратно к почте, втаптывая тень в мостовую... *идут сперва вниз, а затем подымаются в город, как фонарики, подвешенные друг над другом на стене.* Отец сказал: она ведь любит Кэдди — любит людей чрез их изъяны. Дядя Мори сидит перед огнем, расставив ноги, но одну руку все же придется ему вынуть из кармана на минуту, чтобы выпить рождественский тост. Джейсон бежит руки в карманы — упал и, как связанная курица, лежал, пока Верш не поднял. *«Ты чего рук из карманов не вынаешь, когда бежишь? Вынул бы — оперся».* Вертит в люльке головой, катает ее с боку на бок, уплощая затылок. Кэдди Джейсону сказала, что Верш знает, отчего дядя Мори бездельник — оттого, что младенцем раскатал себе затылок в колыбельке.

Навстречу тротуаром косолапит Шрив, упитанно-серьезный, очки поблескивают лужицами под струящейся листвой.

— Я дал Дьякону записку — из одежды ему кое-что. Меня, возможно, не будет весь день, так ты ему ничего сегодня не давай, ладно?

— Ладно.— Смотрит на меня.— А что это ты, собственно, затеял? Расфрантился и бродишь, как индийская вдова перед самосожжением. На психологии сейчас ведь не был?

— Ничего я не затеял. Так сегодня ему не давай.

— Что у тебя под мышкой?

— Да ничего. Подметки на туфли набил. Так ничего до завтра не давать, слышишь?

— Слышу. Ладно. Да, вспомнил: тебе там на столе письмо с утра. Не брал?

— Нет.

— На столе лежит. От царицы Семирамиды. Шофер доставил в десятом часу.

— Хорошо, возьму. Интересно, что ей на этот раз нужно.

— Полагаю, очередной концерт оркестра джентльменов. Ту-ру-ру, та-ра-ра, Джеральду гип-гип-ура. «Нельзя ли поэнергичнее в литавры, Квентин». Как здорово, что я не джентльмен.— Пошел, любовно прижимая к себе книжку, слегка бесформен, упитанно-сосредото-

чен. *Уличные фонари...*— Ты потому так думаешь что из Компсонов один был губернатором и трое генералами а у мамы в роду ни тех ни других?

— Всякий живой лучше всякого мертвого но нет таких среди живых ли мертвых чтобы уж очень были лучше других мертвых и живых...— *Но в мыслях маминых она уж виновата. Конечно. Конечно. И это нас всех отравило...*— Ты путаешь грех с неприличием Женщины этих вещей не путают Твою мать заботят приличия А грех ли нет — о том она не задумывалась

— Джейсон я должна уехать Оставлю тебе всех возьму одного Джейсона и уеду куда-нибудь где нас не знают где он вырастет и забудет все это Остальные не любят меня они безлюбые в них компсоновский эгоизм и ложная гордость Только к Джейсону могло тянуться мое сердце без тайного страха

— Ерунда при чем тут Джейсон Я о том что когда ты станешь лучше себя чувствовать вы с Кэдди могли бы съездить во Френч Лик

— И оставить Джейсона на тебя и на черномазых

— Там она о нем забудет да и болтать перестанут...— *Не смерть нашла на солонце...*

— Возможно я ей мужа там нашла бы... *Не смерть на солонце...*

Подошел трамвай, остановился. Часы все еще бьют половину. Я сел, и трамвай двинулся, заглушив, потопив бой часов. Не половину, а без четверти. Все-таки минут десять в запасе. Прочь из Гарвардского...— *Мечта твоей матери. Для того и землю Бенджину продали*

— За что покарал меня бог такими детьми Бенджамин уже достаточное наказание а теперь она еще родную мать позорит Я столько из-за нее претерпела мечтала планы строила шла на жертвы прозябала в юдоли скорбей а она со дня рождения ни разу не подумала обо мне любяще Я смотрю на нее иной раз и дивлюсь моя ли это дочь Один только Джейсон не причинил мне ни малейшей горести с того дня когда я впервые взяла его на руки И я сразу поняла что он будет моей радостью и избавлением Я думала Бенджамин достаточная кара за все мои грехи думала он мне в наказание за то что я поправ свою девичью гордость вышла за человека считавшего меня себе не ровней Я не ропщу Бенджамину моей любви досталось больше всех и я всегда считала долгом хотя сердцем я тянулась к Джейсону Но теперь я вижу что мало еще перестрадала вижу что должна искупить не только свои но и твои грехи В чем же ты так грешен За какие грехи твоих высокородных предков карает меня бог Но Компсонам ты всегда находишь оправдания один Джейсон у тебя плохой потому что в нем больше от Бэскомов В то время как твоя родная дочь моя малютка пала настолько Мы низкородны мы всего лишь Бэскомы и девочкой меня учили что женщины бывают порядочные или же непорядочные и среднего здесь быть не может Но когда я ее маленькую на руки брала лелеяла могла ли я подумать что моя дочь падет так низко Я по ее глазам ведь вижу Ты думаешь она тебе расскажет Нет она скрытная Ты ее не знаешь Я знаю про нее такие вещи я умерла бы со стыда скорее чем открыла бы их тебе Что ж продолжай бранить Джейсона и упрекать меня что наущаю его следить за ней как будто это преступление в то время как твоя родная дочь Я знаю ты его не любишь рад верить про него плохому никогда ты Да да насмехайся над ним как ты вечно насмехаешься над Мюри Больней чем дети ты все равно уже не можешь мне сделать Скоро я умру и некому станет любить Джейсона и ограждать от заразы Я и так каждый день боюсь а вдруг и в нем проявится наконец эта компсоновская кровь ведь на глазах у него сестра бегает к своему как их там называют Ты хоть раз его видел Так дай хоть мне возможность узнать кто он Я не для себя мне пре-

тит и взглянуть на него я ведь для вас чтобы вас оградить но кто же в силах бороться с дурной кровью Ты не даешь даже мне Мы выходит должны сидеть сложа руки и смотреть как она не только марает твое имя но заражает самый воздух которым дышат твои дети Нет позволь мне уехать я не могу больше выдержать отдай мне Джейсона и оставь себе их всех Джейсон моя плоть и кровь а они чужие не мои совсем я боюсь их Возьму Джейсона и уеду туда где нас никто не знает и на коленях молить буду Бога да простятся мне мои грехи да минует Джейсона это проклятие и да позволит господь нам забыть что вы и были-то на свете

Если это без четверти било, то не больше десяти минут осталось до полудня. Один трамвай только что отошел, и люди уже к следующему собираются. Я спросил, но он не знает, отправится ли следующий еще до двенадцати или же после, потому что те, которые курсируют между городами... А пока подошел опять местный. Я сел в него. Полдень и так ощутим. А любопытно, ощущают ли его шахтеры глубоко в земле. Нет, запах пота забивает — для того и фабричные гудки, но отъехать подальше, и гудков уже нет, а за восемь минут трамвай увезет от бостонского пота на порядочное расстояние. Отец говорит: человек — это совокупность его бед. Приходит день — и думаешь, что беды уже устали стрясаться, но тут-то, говорит отец, бедой твоей становится само время. Чайка, подвешенная на невидимой проволоке и влекомая через пространство. Символ тщеты своей уносишь в вечность. Там крылья отрастут, говорит отец, да только арфисты из нас плохие.

На остановках слышно тиканье моих часов, но это не часто. Уже питаются... Зачем нам арфы... Нутро наше занято делом питанья, там тоже пространство и время смешались. Желудок доложил, что полдень, мозг доложил, что время питаться. Ну и ладно. Интересно вот, который час, сколько минут. А зачем тебе? Народ выходит. Трамвай теперь и останавливается реже — опустошен питаньем.

Полдень миновал. Я сошел, встал в своей тени, немного спустя подошел трамвай, и я поехал назад на междугородную остановку. Там как раз отправлялся трамвай, я нашел место у окна, трамвай тронулся, и я смотрел, как город размочаливается в приречные низины, отмели, потом в деревья. Временами мелькала река, и думалось о том, что им неплохо, наверно, там, в Нью-Лондоне, если только погода; а лодка Джеральда торжественно вплывает в сверкающий утренний плес,— любопытно, что его мамаше нужно от меня, зачем письмо присылает в десятом часу утра. В какую это из живых картин, восславляющих Джеральда, я приглашен... *Долтон Эймс. Нет, асбест. Квентин застрелил...* для фона и заднего плана. С участием девиц, разумеется. У женщин... *И непрестанно голос его поверх болтовни, глас над Эдемом...* и вправду сродство со злом и убежденность, что их сестре нельзя доверять ни одной, а из мужчин не все способны защититься, есть и простофили. Девицы некрасивые. Дальние родственницы и приятельницы, на которых одна уже вхожесть в дом налагает как бы обязательства — noblesse oblige. А она будет восседать и хвастаться перед нами — в лицо этим некрасивым,— что, мол, Джеральду просто неприлично так выглядеть, что красота у них в роду, но мужчине она ведь не нужна и даже в ущерб, а вот девушка без нее хоть пропадай. О женщинах Джеральда повествовать нам будет тоном *Квентин застрелил Герберта, голос его расстрелял сквозь пол Кэддиной комнаты...* самодовольно-одобрительным. «Когда ему было семнадцать, я однажды сказала ему: как тебе не совестно иметь такие губы. Им ведь место на девичьем лице. И угадайте... *Из-под вздутых гардин веет сумерками и запахом яблони. Голова ее на сумерках очерчена, руки*

в крыльях кимоно закинуты за голову. Глас над Эдемом прозвучал. Нос чует платье на кровати сквозь яблоневый запах... что он мне ответил? Не забудьте, ему тогда всего семнадцать. Мама, отвечает он мне, эти губы и так там частенько». А Джеральд, принимая царственные позы, сидит и сквозь ресницы дарит взором двух или трех из них. И те, тая от восторга, ласточками реют у ресниц. Шрив сказал: интересно, сколько этому... *«Обещаешь мне заботиться о Бенджи и о папе?»*

«Ты Кэдди уж помалкивай о Бенджи и о папе Много ли ты о них думала»

«Обещай мне»

«Ты уж о них не тревожься Сама хороша уезжаешь»

«Обещай Я больна ведь Ты должен обещать...» анекдоту веков, но, впрочем, он всегда считал, что миссис Блэнд для своих лет отменно сохранилась. А Джеральда она не иначе как для какой-нибудь герцогини в соблазнители готовит. Шрива она называет — этот толстый канадский юнец; дважды, даже не спросив меня, пыталась нас со Шривом расселить — один раз меня затевала переселять, а второй —

Шрив открыл дверь. В сумраке лицо его, как тыквенный пирог.

— Что ж, простимся навеки. Жестокая судьба нас властна разлучить, но я никогда не полюблю другого. Никогда.

— Не пойму, о чем это ты?

— О жестокой судьбе, облаченной в восемь ярдов абрикосовой расцветки шелка и влачащей на себе больше металла — в расчете на фунт живого веса,— чем галерный кандальник, о полной владелице и собственнице непревзойденного и образцового хлыща, какими блистала приснопамятная Конфедерация.— И рассказал мне, как она ходила к проктору [1], чтобы Шрива отселили от меня, и как проктор оказался низок и упрям и ответил, что сперва надо Шрива спросить о согласии. Тогда она предложила, чтобы он тут же послал за Шривом и покончил с этим делом, а проктор отказался, и теперь она со Шривом еле здравствуется.— Я взял себе за правило,— сказал Шрив,— о женщинах дурно не отзываться. Но у этой дамочки такое обилие сучьих повадок, как ни у одной другой на всем пространстве Штатов и доминионов. А теперь там на столе собственноручное письмо, приказ цвета и запаха орхидей. Если б ей сказали, что я чуть не под самым окном прошел — зная, что оно лежит там,— и не зашел. Достопочтенная сударыня! Я не имел еще возможности прочесть ваше послание, но заранее прошу простить, что не смогу присутствовать ни на сегодняшнем, ни на вчерашнем, ни на завтрашнем, ни на. Поскольку помню, что на очереди теперь повесть о том, как Джеральд спустил своего ниггера с лестницы и как тот просил и молил, чтобы его определили в семинарию, только бы ему остаться близ хозяина, близ масса Джеральда, и как в слезах бежал он рядом с экипажем всю дорогу до вокзала, провожая масса Джеральда,— я уж подожду до следующей басни: про того мужа-лесоруба, что с дробовиком явился к черному крыльцу, а Джеральд сошел к нему, переломил ружье напополам, вернул обломки, вытер руки шелковым платком и бросил платок в огонь. Это я слышал всего только дважды.

— *...застрелил его сквозь...*— Я видел как вы вошли сюда и улучив удобную минуту последовал примеру Нам не худо бы сойтись покороче Сигару

— Спасибо не курю

---

[1] Административная должность при университете.

— Да С моей студенческой поры там немало должно быть перемен Не возражаете я закурю

— Курите

— Благодарю Я много слышал Полагаю матушка ваша не рассердится если мы эту спичку в камин много слышал о вас от Кэндейси Во Френч Лике вы у нее с языка не сходили Я не на шутку приревновал даже Что это у нее за Квентин думаю себе Надо бы взглянуть что за чудо-юдо такое Потому что не скрою я по уши врезался в эту девчушку с первого же взгляда Мне и в голову не пришло что она про брата Про мужа и то столько не говорят Прямо свет клином сошелся на Квентине Может быть закурите все же

— Я не курю

— В таком случае настаивать не буду А сигары неплохие обходятся мне в двадцать пять долларов сотня оптом беру у одного приятеля в Гаване Так полагаю перемен там в Гарвардском немало Я все собираюсь туда съездить да никак не получается Десять лет уже как впрягся в дело Отлучиться из банка могу только летом когда в университете никого С возрастом взгляды меняются Чему придавал значение будучи студентом о том с годами сами понимаете Расскажите мне как там теперь

— Я не собираюсь говорить ни отцу ни маме если вы насчет того забеспокоились

— Не собираетесь не соби Ах вон о чем вы Да ну как будто мне не все равно скажете или не скажете Неудачно тогда получилось но вы понимаете что это не уголовное преступление Не я первый не я последний Просто мне не повезло Возможно вы удачливей

— Вы лжете

— Не горячитесь Я не собираюсь выведывать секреты и не в обиду говорю Понятно что юнцу вроде вас вещь такого рода кажется весьма серьезной но пройдет лет пять

— Шулерство есть шулерство и не думаю чтобы в университете меня научили иначе на это смотреть

— Ну у нас разговор пошел прямо как в театре Вы на драматическом семинаре должно быть отличаетесь. Что ж вы правы не стоит им об этом говорить Кто старое помянет тому глаз вон — так ведь Незачем нам портить отношения из-за безделицы Вы мне нравитесь Квентин И наружность ваша нравится Вас не спутаешь со здешними провинциалами Я рад что мы теперь накоротке Я вашей матушке обещал кое-что сделать для Джейсона но я и вам не прочь содействовать Для Джейсона и здесь вполне подходяще а вот для молодого человека вашего калибра в этой дыре перспектив ни малейших

— Спасибо Вы держитесь лучше Джейсона он вам больше подойдет

— Я сам жалею о той истории но я ведь тогда младенцем был и матери как ваша у меня не было некому было научить меня высшим тонкостям Если вы скажете ей то причините только напрасную боль Да вы правы незачем об этом знать ни им ни Кэндейси

— Я сказал — ни отцу ни маме

— Послушайте мальчик взгляните на меня и на себя Сколько думаете минут вы бы против меня продержались

— А мне и не понадобится долго если вы такой же боксер как студент Попробуйте узнаете сколько продержусь

— Ох молокосос напросишься

— Давайте пробуйте

— Мой бог сигара Что бы ваша матушка сказала если бы я прожег ей каминную доску Вовремя успел Послушайте Квентин мы вот-вот учиним такое о чем после оба будем сожалеть Вы мне по душе

Понравились с первого взгляда Я сразу подумал кто б этот Квентин ни был а парень он должно быть первый сорт раз Кэндейси так о нем Вы меня послушайте Я уже десять лет вращаюсь в деловом мире В реальной жизни эти вещи не столь важны Сами убедитесь Давайте столкуемся мы же свои люди оба гарвардцы А неузнаваемым должно быть стал старик университет Нет в мире места лучше для молодежи Непременно сыновей своих туда пошлю пусть за меня доучатся Да погодите уходить Давайте обсудим здраво Я всей душой за то чтобы у молодого человека были благородные идеалы Пока он учится это ему на пользу характер формируется традиции там всякие студенческие Но когда потом выходишь в жизнь то приходится рвать свой кусок потому что видишь ведь что и все черт их дери то же самое делают Ну давай руку и кто старое помянет Ради матушки твоей Вспомни какое у нее здоровье Да не прячь руку Смотри вот Новенькая без пятнышка как воспитанница вчера только из монастыря ни единой складочки взгляни-ка

— К черту ваши деньги

— Да ну брось Я теперь ведь тоже член семьи Знаю как оно у молодых людей Расходов личных куча и из папаши выжать монету непросто Сам был таким не так давно Теперь-то я остепенился женюсь вот В Гарвардском особенно на этот счет Да ну же не дури Ты меня слушай Вот сойдемся как-нибудь потолковать по душам я тебе расскажу про вдовушку одну там в городе

— Я и это уже слышал Не суйте ваши чертовы деньги

— Ты считай что берешь их взаймы Зажмурь глаза разбогатеешь на полсотни

— Не суйте руки Уберите сигару с камина

— Ну и черт с тобой рассказывай Много этим возьмешь Только такой дурень как ты не способен понять что обе они с матушкой у меня вот так в руках и нечего тут братикам молокососам с башкой набитой благородной спесью Тоже нашелся рыцарь Галаад Мне твоя матушка тебя описала О входи дорогая входи Мы тут с Квентином знакомимся разговариваем о Гарвардском Что соскучилась о благоверном своем

— Герберт оставь нас одних на минуту Мне надо поговорить с Квентином

— Да входи же входи Поболтаем все втроем Я как раз говорил Квентину

— Оставь нас Герберт на минуту

— Что ж пожалуйста Захотелось значит сестричке с братцем повидаться еще раз

— Вы бы убрали сигару с камина

— Прав как всегда мой мальчик Ну надо идти раз велят Сейчас Квентин самое их время помыкать нами но подождем до послезавтра и услышим «разреши муженек дорогой» Не так ли дорогая Ну поцелуй же

— Перестань убереги до послезавтра

— Тогда уж я потребую с процентами Не позволяй тут Квентину начинать чего кончить не сможет Кстати рассказывал ли я Квентину как у одного был болтливый попугай и что с ним приключилось Печальная история и поучительная Напомни расскажу Ну пока до встречи на страничке юмора

— Ну

— Ну

— Что ты еще затеял

— Ничего

— Ты опять в мои дела суешься Мало тебе того что было прошлым летом

— У тебя жар Кэдди ...*Ты больна Чем ты больна*

«Больна и все И к доктору нельзя»

Застрелил его голос сквозь

— Но не за этого прохвоста Кэдди

Время от времени река скользила вдалеке, яркими взблесками прочеркивая полдень и за. Теперь-то давно уже за полдень, хотя в одном из водных просветов я увидел, что он все еще гребет, величественно подымаясь по реке пред лицом бога — нет, богов. Богов — лучше. Бостонский бог, массачусетский, пожалуй, тоже «быдло» для Блэндов. Или просто, поскольку бог человек неженатый. Влажные весла мигают, переблесками уносят лодку на ладонях женских. Восторженно-льстивых ладонях. Раз у бога женой не попользуешься, то Джеральд его сбросит со счетов. *Не за этого прохвоста Кэдди...* река блеснула и ушла за поворот

«Я больна Ты должен обещать»

«Больна чем ты больна»

«Больна и все И к доктору нельзя еще Обещай»

«Если им теперь несладко будет то из-за тебя ведь Чем ты больна...» Нам слышно, как под окном отъезжает автомобиль на вокзал, к поезду, что в 8.10. Родственничков везет. Все новых Хедов[1]. Наращивает все новые головы. Хотя не парикмахеры. Маникюрщицы. У нас прежде был жеребец чистокровный. В конюшне — да, но под седлом ублюдок подлый. *Квентин расстрелял все голоса их сквозь пол Кэддиной комнаты*

Трамвай остановился. Я сошел — прямо в середку своей тени. Через рельсы дорога легла. Под деревянным навесом старик что-то ест из кулька, и вот уже трамвай из слуха вышел. Дорога уходит в деревья, там будет тенисто, но июньская листва здесь в Новой Англии немногим гуще, чем апрельская у нас в Миссисипи. В той стороне — фабричная труба. Я повернулся, пошел в противоположную, втаптывая тень в пыль. *«Во мне что-то было ужасное Ночью иногда оно на меня скалилось Сквозь них сквозь их лица мне скалилось Теперь прошло и я больна»*

«Кэдди»

«Не трогай меня только обещай мне»

«Раз ты больна ты ведь не можешь»

«Нет могу Все после этого уладится и будет все равно Не позволяй им отправить его в Джексон Обещай»

«Обещаю Кэдди Кэдди»

«Не трогай меня не трогай»

«А облика оно какого Кэдди»

«Что»

«То что скалилось тебе сквозь них»

(Окончание следует)

---

[1] Head (фамилия Герберта) в буквальном переводе — голова.

ГЕНРИХ БЁЛЬ

В поисках читателя

РАССКАЗ

Перевод с немецкого И. ЗИЛЬБЕРМАНА

У моего друга своеобразная профессия: не стесняясь, он решил именовать себя писателем на том лишь основании, что ему удалось приобрести некоторые навыки в расстановке знаков препинания и усвоить, хотя и не очень твердо, несколько синтаксических правил, и теперь он целыми днями стучит на машинке, заполняя страницу за страницей литературными упражнениями, а когда страниц набирается достаточно пухлая пачка, он важно называет ее рукописью.

Этой чахлой травой, произрастающей на ниве культуры, он питался много лет, пока не отыскался наконец издатель, напечатавший его книгу. После этого лексикон моего друга пополнился новыми словами: гранки, лицензия, корректура, гонорар и некоторые другие; он произносил их с опасным воодушевлением, они целиком заполнили его мысли, и так находившиеся к тому времени в некотором смятении, поскольку жена его ждала первого ребенка. Однако вскоре после выхода книги я застал его в глубоко подавленном состоянии, и то, что он рассказал мне, было действительно печально: за полгода издательство разослало на рецензию бесплатно 350 экземпляров, получило несколько одобрительных отзывов, 13 экземпляров было продано, после чего в активе моего друга оказалось 5 марок 46 пфеннигов. При таких темпах продажи книги он смело мог рассчитывать на то, что взятый в издательстве аванс в размере 800 марок будет погашен в течение ближайших 150 лет.

Я посоветовал ему написать вторую книгу; по выходе она была тепло встречена специалистами, более 400 бесплатных экземпляров послали на рецензию и за полгода продали 29. Предложение написать третью книгу мой друг воспринял как насмешку и, обидевшись, отверг.

Между тем он вошел в историю литературы, и книга, которую написали о нем, разошлась гораздо быстрее, чем его собственные произведения.

Мы не встречались почти полгода. Однажды он снова зашел ко мне и покаялся, что начал писать третью книгу. Я посоветовал напечатать ее на гектографе тиражом 30—50 экземпляров и разослать в

книжные магазины. Но запах типографской краски явно вскружил ему голову, кроме того, он уже успел взять в издательстве аванс, на подходе был второй ребенок, и мой друг утверждал, что не может принять на себя ответственность за рост безработицы среди наборщиков, упаковщиков и печатников (он всегда отличался большой чуткостью в социальных вопросах).

Тем временем его литературная деятельность оказалась в поле зрения доброй сотни критиков, вследствие чего было продано более 90 экземпляров его первых двух книжек. Однако в его переписке с критиками, издателями и известными литераторами, принимавшей все больший размах, полностью отсутствовали письма читателей, и мой друг признался мне, что он жаждет услышать голос публики. Вместе с издателем он предпринял акцию, названную ими «В поисках читателя». Во все книжные магазины были посланы письма, содержавшие настоятельную просьбу брать на строгий учет каждого, кто купит книгу моего друга, и немедленно сообщать об этом издательству с тем, чтобы автор мог наконец установить личный контакт с читателями.

Успех этого мероприятия не заставил себя долго ждать. Спустя четыре недели после начала кампании на севере страны был обнаружен человек, купивший в магазине книгу моего друга. Владелец книжного магазина немедленно телеграфировал в издательство: «Появился покупатель, как быть?» До получения ответа он постарался задержать посетителя, завязал с ним беседу, велел подать кофе и сигареты; покупатель был крайне удивлен, но покорился без сопротивления. К тому времени от издателя поступила ответная «молния»: «Покупателя направьте ко мне, все расходы оплачу». К счастью, было время каникул, и покупатель, оказавшийся школьным учителем, не возражал против бесплатной поездки на юг Германии. Он немедленно отправился в путь, в тот же день прибыл в Эссен, переночевал в лучшей гостинице, на следующее утро заказал обильный завтрак и двинулся далее вдоль берегов прекрасного Рейна через Кёльн, Бонн и Кобленц в Майнц. Будучи натурой художественного склада, он пришел в восторг от Майнца, остался в нем на ночь и лишь в середине следующего дня с удовольствием продолжил свое путешествие. Особенно сильное впечатление произвели на него горы, которые он видел впервые, хотя позднее он признался моему другу, что они вызвали в нем ощущение беспокойства и тревоги. В четыре часа пополудни он добрался наконец до цели, взял на вокзале такси и прибыл в издательство, где за чашкой кофе с пирожными в оживленной беседе с очаровательной супругой издателя очень приятно провел время. Затем его снабдили новой суммой денег и свезли на вокзал, откуда в комфортабельном вагоне второго класса он проследовал в тихий городок, где мой друг отдавался служению музам.

У него уже давно появился на свет второй ребенок. Жена моего друга в этот вечер ушла в кино — развлечение, которое при всей ограниченности средств может время от времени позволить себе жена писателя,— и покупатель застал супруга в ту минуту, когда он подогревал детям молоко к ужину и мурлыкал для их успокоения песенку, в которой довольно часто повторялось не слишком оригинальное словечко «дерьмо». Мой друг восторженно приветствовал гостя, сунул ему в руки кофейную мельницу и быстро покончил со своими родительскими обязанностями. Закипела вода для кофе, и можно было начать беседу. Но оба были крайне застенчивы и долго в молчаливом удивлении рассматривали друг друга, пока наконец мой друг не воскликнул:

— Вы гений, законченный гений!

— Что вы,— мягко отвечал тот,— я полагаю, гений — это вы!

— Ошибаетесь,— возразил мой друг и налил кофе.— Отличительный признак гения — его редкость, а вы — подлинная редкость среди людей!

Гость пытался почтительно возражать, но встретил решительное сопротивление.

— Да, да,— сказал мой друг,— нетрудно написать книгу, судя по тому, как это делают; сущий пустяк — найти издателя, но купить книгу — вот, на мой взгляд, поступок истинно гениальный! Прошу вас, берите молоко и сахар.

Гость положил в кофе сахар, подлил молока, после чего вытащил из правого внутреннего кармана пальто книгу, купленную на севере Германии, и попросил автограф.

— При одном условии,— твердо сказал мой друг,— только при условии, что вы в свою очередь поставите свой автограф на страницах моей рукописи.

Он снял с полки толстую папку, вытащил оттуда связку исписанных листов, положил перед посетителем и умоляющим голосом произнес:

— Доставьте же мне эту радость!

Гость растерянно вытащил ручку и дрожащей рукой вывел на последней странице: «С искренним уважением — Гюнтер Шлегель».

Но полминуты спустя, пока мой друг еще просушивал чернила перед раскрытой дверцей горящего камина, гость вытащил, на этот раз из левого внутреннего кармана пальто, толстую рукопись и попросил рекомендовать издательству написанный им роман, являющийся, по его мнению, ценным вкладом в современную художественную литературу.

Мой друг говорил мне, что он был глубоко разочарован, на несколько минут лишился дара речи и с чувством большой душевной горечи думал о сидевшем перед ним человеке. Длительное время они пребывали в молчании, затем мой друг тихо сказал:

— Прошу, очень прошу вас, не делайте этого, вы потеряете присущую вам оригинальность.

Гость упрямо молчал, судорожно обхватив свою рукопись обеими руками.

— Подумайте только,— продолжал мой друг,— никто не даст вам больше денег на дорогу, не предложит вкусный, тающий во рту пирог. Жена издателя встретит вас с кислой миной на лице. Исходя из ваших же интересов, умоляю — оставьте эти мысли!

Но гость лишь озлобленно покачал головой, а мой друг, обуреваемый горячим желанием спасти человека, решился на крайнюю меру и предъявил все издательские счета, к которым, однако, Шлегель не проявил ни малейшего интереса.

На данном эпизоде мой друг обычно заканчивал рассказ. Я полагаю, они тогда крупно поспорили, потому что в этом месте мой друг прерывал повествование и мрачно сжимал кулаки, бормоча себе под нос что-то невнятное. Мне удалось лишь узнать, что Шлегель наспех простился и отбыл, оставив свою рукопись на столике, за которым пил кофе.

Роман Шлегеля «Горе тебе, Пенелопа!» привлек внимание специалистов. Шлегель покинул поприще педагогики, расставшись таким образом с настоящей профессией и посвятив себя другой, о которой я до сих пор думаю, что она таковой не является.

ХАФИЗ

(К 650-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Газели

Перевод с фарси ГЕРМАНА ПЛИСЕЦКОГО

Имя и образцы творчества Хафиза, великого персидского поэта XIV в., были известны в России еще полтора века назад. Объяснять читателю, знакомому с поэзией Востока, что «Хафиз» (литературный псевдоним поэта) означало «хранящий в памяти Коран» и что происходил поэт, вероятно, из среды мусульманского духовенства, было бы, пожалуй, так же странно, как начать рассказ о Пушкине сообщением о том, что он был камер-юнкером... К тому же о жизни Хафиза сохранилось мало достоверных известий — то ли за давностью времени, то ли потому, что стихи, неумирающие и нестареющие, заслонили подробности небогатой внешними событиями человеческой жизни. Зато сохранилось множество преданий, как правило, связанных с творчеством Хафиза. Вот прелестная (дасно уже хрестоматийная на Востоке) легенда о встрече Хафиза с Тимуром, воины которого дважды на протяжении жизни поэта вторгались в его родной город Шираз. Завоевателю не понравились слова газели Хафиза: «Ради родинки смуглой одной... я отдам Самарканд с Бухарой...» Захватив Шираз, Тимур приказал доставить к нему поэта. Хафиза привели — босого и в рубище,— и «великий хромец» грозно обратился к нему: «Я потратил полжизни на украшение Самарканда и Бухары, моих стольных городов,— как мог ты, ничтожный, бросать их под ноги какой-то смазливой девчонке?» «Именно потому, повелитель, я и дошел до подобного состояния»,— отвечал Хафиз, показывая на свои лохмотья. И, рассмеявшись, «когти подобрав», Тимур отпустил поэта...

Литературное наследие Хафиза сохранилось довольно хорошо — это лирический «диван» — собрание стихов, включающее более шестисот газелей, четверостишия и др. Охарактеризовать в нескольких фразах лирическую поэзию, увы, невозможно. Если бы можно было довериться магической силе сравнения, я бы сравнила Хафиза с Пушкиным: та же широта и свобода творческой мысли и ее поэтического выражения, то же многообразие тем, подлинно национальное своеобразие, тот же гармонический гений. В Иране (и вообще на Ближнем Востоке) Хафиз давно стал олицетворением поэзии, в Европе — символом золотой поры персидско-таджикской литературы. Многие газели Хафиза стали у него на родине народными песнями, у нас в Средней Азии само имя его превратилось в нарицательное — так называют народного певца-сказителя. Вопреки совету самого Хафиза: «велика эта тайна — искать объясненья не надо» (конечно, поэт не относил эти слова к себе), человечество вновь и вновь обращается к его творчеству: недавно в Тегеране, например, опубликовано новое «Исследование труднопонимаемых мест дивана Хафиза», принадлежащее перу литературоведа Партоу Алави.

В этом номере журнал предлагает читателям новые переводы газелей Хафиза.

Н. КОНДЫРЕВА.

□ □ □

1. «Э-ге-гей, виночерпий! Полней мою чашу налей!»
   Была легкой любовь — да становится все тяжелей.

2. Хоть бы ветер донес аромат этих черных волос,
   Этот мускусный запах опутавших сердце кудрей.

3. На молитвенный коврик пролей, нечестивец, вино,
   Если так повелит тебе тот, кто сильней и мудрей.

4. Как мне жить, веселясь, если денно и нощно в ушах
   Колокольчик звенит: «Собирайся в дорогу скорей»?

5. Сухопутные люди, что знаете вы о любви,
   О бушующих волнах, о мраке, о нраве морей?

6. Раб страстей, я позором покрыт до конца своих лет:
   На базаре кто хочет судачит о тайне моей.

7. Бог с тобою, Хафиз! Полагайся на бога, Хафиз!
   «Мир забудь, полюбив, верным будь, ни о чем не жалей».

□ □ □

1. Пошел я в сад — поразмышлять на воле.
   Там голос соловья звенел от боли.

2. Бедняга, как и я, влюбленный страстно,
   Над розою стонал... Не оттого ли,

3. Что вся она в шипах? Бродя по саду,
   Я размышлял о соловьиной доле.

4. Из века в век одна и та же песня:
   Она — в шипах, а он — в слезах. Доколе?

5. И что мне делать, если эти трели
   Меня лишают разума и воли?

6. Ни разу люди розы не сорвали,
   Чтобы шипы им рук не искололи.

7. Увы, Хафиз! Нет счастья в этом мире.
   Нет утоленья нам в земной юдоли.

□ □ □

1. Ты похожа на зарю, я — на тусклую свечу.
   Улыбнись — и я тебе душу навсегда вручу.

2. Полон радостных надежд, распахнул я двери глаз.
   Ты уходишь с глаз долой — замыкаюсь и молчу.

3. В сердце выжжено клеймо вьющихся твоих волос,
   В их фиалковом лугу похоронен быть хочу.

4. Все прощу тебе за то, что из памяти моей
Не уходишь ты, когда в скорби дни свои влачу.

5. Хоть черны мои глаза — слезы светлые текут.
Дни и ночи пла́чу я — за любовь свою плачу́.

6. О блистательный кумир! Раб коварства твоего,
Раненой своей души я вовек не излечу.

7. Стану прахом — ветром стань, на Хафизов прах дохни:
Я со смертного одра, саван разорвав, вскочу!

□ □ □

1. Ради родинки смуглой одной, одного благосклонного взгляда
Я отдам Самарканд с Бухарой и в придачу — богатства Багдада!

2. Виночерпий, мне чарку налей! Ибо нет среди райских полей
Цветников Моссалы, нет в раю берегов Рокнабада.

3. Озорное дрожанье ресниц этих «сладостных дел мастериц»
Похищает покой из сердец, словно спелую гроздь винограда.

4. Красота — как звезда в высоте. И любовь не нужна красоте.
Не нужны совершенству румяна, духи и помада.

5. Как Иосиф, пленительна ты! По расцвету твоей красоты
Понял я, что стыдливость и честь для нее — не преграда.

6. Проклинать меня можешь, хулить — я тебя не устану хвалить,
Ибо в сладких устах и горчайшее слово — услада.

7. Слушай мудрый совет (все, что вымолвит старый поэт,
Для неопытной юности — лучшая в мире награда):

8. Музыкантов зови, пей вино! Смысла жизни постичь не дано.
Велика эта тайна — искать объясненья не надо.

9. О Хафиз! Ты газель вдохновенно сказал — жемчуга нанизал,
Чтоб от зависти в небе рассыпали перлы Плеяды.

□ □ □

1. Нет спасенья от муки — спасите!
Нет лекарств от разлуки — спасите!

2. От красавиц, от их произвола,
От жестокой любовной науки — спасите!

3. За один поцелуй — четвертуют,
Жилы вытянут просто от скуки — спасите!

4. Правоверные, где ж избавленье
От моей кровожадной подруги? Спасите!

5. Как Хафиз, я брожу и стенаю,
Заломивши в отчаянье руки: «Спасите!»

□ □ □

1. Да не забудется вовек твой взгляд, блиставший янтарем,
Украдкой письмена любви читавший на лице моем.

2. Да не забудется вовек, как ты склонилась, вняв мольбе,
И воскресила, как Христос, наполнив новым бытием.

3. Да не забудется вовек, как щеки вспыхнули твои —
И сердце стало мотыльком, влекомое твоим огнем.

4. Да не забудется вовек, как обещал блаженство мне
Веселый кубок губ твоих, с расплавленным рубином в нем.

5. Да не забудется рассвет, когда мы оба, во хмелю,
Не замечали никого. Был только бог — да мы вдвоем.

6. Да не забудется вовек, как ты смеялась, опьянев,
А для меня на том пиру лишь ты была хмельным питьем.

7. Да не забудется вовек, как ты решилась наконец.
И месяц молодой бежал гонцом при стремени твоем.

8. Да не забудутся те дни, те пьяницы, тот харабат.
Той святости, той чистоты мы и в мечети не найдем.

9. Да будут вечно жить стихи, которые сложил Хафиз,
Как жемчуг, в памяти людей, идущих истинным путем!

□ □ □

1. Пропавший Иосиф в родной Ханаан возвратится — не плачь.
Убогая хижина в розовый сад превратится — не плачь.

2. Вернется покой в эту душу, хлебнувшую горя,
Смятенное сердце по воле небес исцелится — не плачь.

3. Настанет весна, и на троне цветущего луга
Нас розы укроют от солнца, о певчая птица,— не плачь.

4. Не может быть вечно враждебным вращение неба,
Навстречу желаниям нашим должно и оно обратиться — не плачь.

5. За темной завесою тайна грядущего скрыта,
Но радость, я верю, еще озарит наши лица — не плачь.

6. Паломник в пустыне, не бойся шипов могиляна,
Шипы не помеха тому, кто в Каабу стремится,— не плачь.

7. Хоть полон опасностей путь и длинна до Каабы дорога,
Не может она бесконечно все длиться и длиться — не плачь.

8. И ты, о Хафиз, в своем нищем, убогом жилище,
Пока есть Коран и пока еще можешь молиться — не плачь.

□ □ □

1. Вошла в обычай подлость. В мире нету
Ни честности, ни верности обету.

2. Перед бездарностью с протянутой рукою
Стоит талант (быть сыту и одету!).

3. От нищеты и бед ища защиты,
Ученый муж скитается по свету.

4. Зато невежда нынче процветает:
Его товар в цене — гони монету!

5. И если кто-то сложит стих, подобный
Журчащему ручью или рассвету,

6. Будь сей поэт, как Санаи, искусен —
И черствой корки не дадут поэту.

7. Мне мудрость шепчет: «Удались от мира.
Замкнись в себе. Стерпи обиду эту.

8. В своих стенаньях — уподобься флейте.
В терпении и стойкости — аскету».

9. А мой совет: «Упал — начни сначала».
Хафиз, последуй этому совету!

О. РОССИЯНОВ

СОВРЕМЕННОСТЬ ПЕТЕФИ

(К 150-летию со дня рождения)

Большие поэты, как известно, не старятся, не умирают. В чем же их вечная молодость?.. Не в последнюю очередь, наверно, в своеобразии. Ведь именно единственностью, различием, а не сходством — различием в сходстве — вечно прежде всего художественное творчество.

Но тогда чем своеобразен Петефи?.. Литературовед-материалист ищет истоки своеобразия художественных явлений в особенностях положения литературы и общества, которому она принадлежит. И разве не позволяет во многом понять творчество и судьбу Петефи совершенно особое положение, которое сложилось в 1848 году в Венгрии? Социально-освободительная борьба на какое-то время слилась там с национально-освободительной. Социальное освобождение народа, крестьянства стало в значительной мере гарантией реального успеха антигабсбургской борьбы венгерского дворянства, которая тем самым приобрела революционный и общенациональный характер. Легко себе представить, какие далеко идущие надежды могли быть — и были — пробуждены этой исторической ситуацией. Шандор Петефи с его революционным демократизмом, интернационалистскими чаяниями «мировой свободы», тираноборческого союза европейских народов и стал их поэтическим выразителем.

Первая половина XIX века, в особенности 30—40-е годы, — время расцвета политической лирики в Европе. Политическими лириками, отразившими настроения революционной демократии своей страны, призывавшими к социальному действию, были и Гервег, и Фрейлиграт, и Гейне. Гражданственный протест звучал у Ленау. Сатирическими политико-обличительными мотивами полны песни Беранже. Чем отличается от них Петефи — в чем его художественное «я», неповторимо-индивидуальное в этом отношении?..

Можно утверждать, что в стихах Гервега 40-х годов, например, политические идеалы довольно расплывчаты сравнительно с Петефи, который приблизительно со стихотворения «Дворец и хижина» — одного, пожалуй, из первых, где появляется прямой социально-революционный вызов, — заявляет себя глашатаем народных прав, народной революции и затем все шире, глубже разрабатывает ее требования. Можно с известным основанием сказать, что стихотворение Петефи «Мужчина, будь мужчиной» — может быть, еще более боевая, безоглядно-целеустремленная «доктрина» поэта-демократа в преддверии революции, чем широко известная в свое время, в том числе в России, «Доктрина» Гейне. У обоих всяческой умозрительности, красивым словам и всем благам мира как высший смысл бытия противопоставлено активное действие. Но что у Гейне — скорее общий этический принцип, то у Петефи — уже почти конкретное эстетическое кредо (общественное служение) и социально-патриотическая программа (революционное освобождение страны).

Однако это отличие само по себе — еще не художественное достоинство. Важнее установить отношение взглядов и идеалов Петефи к его поэтике. Иначе говоря, раскрыть секрет обаяния его поэтического мироощущения, которое проявляется и в политической лирике. Секрет же этот, вероятно, надо искать в особом, «фольклорном» видении мира венгерским поэтом. Ведь в самой основе его творчества заложены жизнеутверждающая философия и стихийный реализм народной поэзии. Ими вскормлены как мировоззрение Петефи, так и способ художественного обобщения — его художественный метод, если угодно.

Благодаря этому многие стихотворения Петефи стали, как известно, очень популярны: народ принял их как свои, не отличая от подлинного фольклора. Но это далеко не все. В тождестве лирического и народного мировосприятия был залог и художественной новизны творчества Петефи — от песен до самых высоких жанров; новизны, которая не поблекла и доныне. Корень ее, источник (одновременно — индивидуальный вклад Петефи в венгерскую и мировую лирику), думается,— в обогащенном им антропоморфизме народной поэзии. Одушевление окружающего мира, природы, эта изначальная метафора искусства, у него становится поистине ведущим, формообразующим художественным средством и зерном, из которого вырастает целая революционная философия бытия.

Одним из любимых поэтов Петефи был, как известно, Беранже. Беранже вводил песню в «высокую» лирику, а это отвечало его собственной программе: ввести народное творчество, народ в литературу, чтобы приблизить господство его также в политике. Художественный антропоморфизм (и выраставшее из него поэтическое мироощущение — даже, по нашему выражению, «философия бытия») и был прежде всего тем руслом, по которому сам Петефи вводил венгерскую песню, народно-поэтические приемы и материалистическое миросозерцание в политические стихи и лирику вообще.

Конечно, тут нельзя не упомянуть к слову о «разговорности» его речи — об интонационно свежем разговорном оттенке, которого так не хватало тогдашней венгерской лирике, особенно политической, страдавшей квазиантичной выспренностью.

Что вы лаетесь, собаки?
Не боюсь! Умерьте злость!
В глотку вам, чтоб подавились,
Суну крепкую я кость.
(«Дикий цветок». Перевод Л. Мартынова)

Как здоровье ваше, баре-господа?
Шею вам не трет ли галстук иногда?
Мы для вас готовим галстучек другой,
Правда, он не пестрый, но зато тугой.
(«Магнатам». Перевод В. Левика))

Вот с какой плебейской бесцеремонностью отвечал поэт наскакивавшим на него литературным и политическим противникам. Рядом с таким кулачным бойцом Беранже может иногда показаться изысканным дуэлянтом.

Но не в одной интонации, а в самом широком образном сближении сложного и простого, живого и неживого проступают у Петефи художественно возвышаемые, вводимые им в «храм поэзии» фольклорные традиции. Примерами такого возвышения (их можно, конечно, дополнить и умножить) могут послужить стихотворения «На Хевешской равнине» и «Тучи».

В первом древнейшая метафора искусства — когда-то магическая (одушевляли, очеловечивали, чтобы заклясть и обезопасить или понять, победить) — помогает найти выразительный, достойный и современной лирики эквивалент состояния души и природы (впоследствии, в XX веке, в сходном направлении шел отчасти Ади). Безлюдная равнина на закате, по которой едет поэт, тишина, нарушаемая только постукиваньем колес,— почти тишина мирозданья; бледнеющие, отступающие назад горы и пастушьи костры, как дальние звездочки, мерцающие словно из неведомого будущего... Все это и луна, «тенью мертвой нареченной» парящая в высоте, навевают смутное чувство непрочности, конечности бытия. В то же время уже здесь, а особенно в другом названном стихотворении, в «Тучах», первобытная «магия» очеловечения словно просветляется социальным разумом, гуманным чувством; становится высоким философско-поэтическим ощущением своего единства с миром, который конечен и бесконечен, с жизнью, которая непрерывно изменяется и изменима, трудна, но и радостна, прекрасна.

■

Петефи неистощимо разнообразен в выразительных средствах, в передаче этого ощущения. То с природой метафорически связуется настроение; то протягивается нить более широкой, гражданственной ассоциации. То человек, человеческие отношения словно «оприроживаются» (милая — радуга, вольная птица, тихий весенний дождик, само ясное небо; поэт повисает на груди у матери, как «плод на ветке дерева родного»; сердце его — цветущий сад для друзей и любимых или залежь той руды, из которой куются «мечи свободы»). То природа, ее изменения, покой и бури очеловечиваются и возникает условный, как бы «социальный», даже социально-мятежный пейзаж. Мерзлая степь в снегу — будто зябнущая нищенка в латаном рубище и опорках; вообще в ней чудится что-то бедственное, уныло-немощное («Зимние вечера», «Степь зимой»).

Замерзшим морем смотрит пустоши
печаль,
Усталой птицей солнце низко тянет
вдаль.
Лучей холодных пук
Стал стар и близорук,—
Нагнуться надо, чтоб увидеть
что-нибудь...
(«Степь зимой». Перевод Б. Пастернака)

Рассветное же небо гневно багровеет при виде вероломства Габсбургов («1848»). А юная весна, пред ликом которой «пустыми слезами» исходит «трусливый тиранзима», или треплющее и топящее неприятельские армады воображаемое море — это уже сама призываемая, благостная и карающая революция («Смерть зимы», «Весне», «Восстало море»).

Но во всех случаях перед нами — не просто традиционное «сравнение» или персонификация, антитезы и параллелизмы «в народном духе». За самой несложной метафорой стоит истинно лирическое откровение; целое, повторяем, философско-поэ-

тическое мировосприятие, которое «диким первоцветом» вольно и пышно распускается на фольклорной почве. Нередко элегичное, даже трагически-гневное, оно в истоках и конечном смысле своем все-таки именно непобедимо-светлое; проистекает как бы из самого вечного движения и обновления жизни, из демократически-здоровой душевной цельности и возвращается к ней. Человек словно омывается, облагораживается в живой воде, в волшебном зеркале природы; окружающий же мир одухотворяется действенно-гуманистическим идеалом.

По всему своему лирическому складу Петефи *гармоничен.* Суть его поэтической эволюции, направление ее — стремление к гармонии: личной и обусловливающей ее общественной. Самые трагические взрывы страстей вызываются у него нарушениями этой гармонии, против которых он восстает, чтобы ее восстановить,— вернее, чтобы, ниспровергнув препятствия, поднявшись над иллюзиями, создать новую, высшую. Психологический, а часто сюжетный драматизм его поэзии и состоит, в сущности, в борьбе за эту новую гармонию — в себе, в стране, в человеческих взаимоотношениях; против всякой внутренней и внешней дисгармонии.

При этом он вовсе не отбрасывает пройденные, ранние этапы, прошлое, свое и историческое. Напротив, он хотел бы их словно продлить — сохранить разрушаемые на его глазах, но украшающие человека и народный характер драгоценные душевные качества, будь то чистота, доброта, жизнелюбие, верность или бескорыстие (см. «Этельке Эгреши», «Три сына», не говоря уж о целой галерее милых его сердцу образов простых людей — от собственных стариков родителей до пастухов, батраков, солдат, табунщиков в разных стихотворениях).

С каким братским участием взирает он на собранный женой букет поздних осенних цветов! Им, может, «легче будет кончина» здесь, «под лаской наших глаз» («Последние цветы»). И как щемяще-нежно звучит рефрен — строка из песенки его детства — в превосходном стихотворении «В родных местах»!.. Глубокие, возвышенные чувства будит немудреный этот припев, потому что в нем — не только воспоминание, но и напоминание о гармонии, которую поэт, не отринув, бережно несет и через взрослую, сложную жизнь как обязывающий чистый идеал.

Здесь я родился, я в своем краю,
Вернулся в Альфельдскую степь свою,
Где все места следами старины
И няниными песнями полны.
В одной припев был, помнится, такой:
«Жук, майский жук, пострел-проказник мой»...

Где вы, друзья тех детских лет, сейчас?
Хоть одного б увидеть мне из вас!
Уверьте, что по-прежнему я мал,
Пусть я забуду, что мужчиной стал...

Я мальчик вновь и на лошадку — скок,
Скачу, трубя в осиновый рожок,
Но хочет пить конек мой боевой,
Я тросточку веду на водопой...

Вот колокол вечерний зазвучал.
И всадник утомлен, и конь устал.
Я дома засыпаю в тот же миг
И долго-долго слышу в снах своих
Припев любимой песенки одной:
«Жук, майский жук, пострел-проказник мой».

(Перевод Б. Пастернака)

И другой рефрен тут же приходит на ум — из стихотворения «Осенний ветер шелестит...», тоже мирный, почти идиллический («склонив на грудь усталую головку, спокойно, тихо спит моя жена...»). Но содержание здесь совсем уже иное. Обняв одной рукой дремлющую юную жену, поэт в другой держит «молитвенник и катехизис» свой — читает зажигательную историю революций.

Передо мной кровавой панорамой
Встают виденья будущих времен:
В своей крови враги свободы тонут,
От тирании мир освобожден.
Стук сердца моего подобен грому...

(Перевод В. Левика)

Вся драматическая сила этого стихотворения зиждется именно на контрасте лирически мирного рефрена и воинствующего содержания. Ибо автор полон страстного желания отстоять охранить мир и гармонию, вооружиться против наступающих на нее социальных зол. Наследник «венгерских якобинцев», Петефи вместе с лучшими лириками XIX века ясно понял, что первое условие попираемого вокруг счастья и гармонии — свобода: национальная, социальная и неотрывная от нее личная, сделав из этого последовательно-гражданственные выводы.

О них — о том, что только через гражданское возмужание, личное и народное, пролегает путь к подлинному, нерушимому счастью,— красноречиво говорит одно из его самых глубоких по мысли и волнующих произведений, поэма «Апостол». Это действительно настоящая героическая поэма возмужания: история честного, самоотверженного юноши, который проходит через тягчайшие жизненные испытания, через горестные разочарования в просветительских иллюзиях, но укрепляется в социально-благородных идеалах.

Сильвестр — неразумный ребенок либо безумец и преступник в глазах искушенного в феодальном разбое и буржуазном расчете умудренно-добропорядочного общества. На деле же именно он — мудрец, праведник и подвижник, провидящий и приближающий день завтрашний, когда будет сметена всякая «добропорядочная» несправедливость. Ибо крестные муки, нравственные пытки, хоть и дорогой ценой, но и его учат, вразумляют, показывая мир в истинном свете. Герой Петефи только старше, тверже становится, отдавая себе трезвый отчет во многих неумолимых, но реально важных для дела свободы противоречиях. В том, что общество расколото на два стана и лучшие, в ком теплится искра божья,— народные печальники, вдохновенные мыслители и мечтатели — в ничтожном меньшинстве и пренебрежении... В страшной власти денег и привилегий, порождающей гнет, пресмы-

кательство, скользкую и верткую житейскую дипломатию; власти, распространяющейся и на сам народ, который подкупают, ослепляют, натравливая на его же заступников... И в том, наконец, как долог еще и тернист поэтому путь народного прозрения, политического пробуждения, которое он, Сильвестр, пока, по-видимому, тщетно, пытается ускорить своим отчаянным выстрелом в тирана ..

Выстрел этот и другие эпизоды, размышления героя невольно приводят на память трагическое одиночество русских дворянских революционеров и, может быть, народников. Но жизненный подвиг Сильвестра заставляет вспомнить еще и Горького, который тоже рос в труднейших условиях, как Петефи, как его герой; жгуче современны до сих пор горьковские слова о том, что человека создает сопротивление среде. Ведь в истории ничто бесследно не проходит. Мы знаем, что декабристы «разбудили Герцена». И знаем, что все еще упорствующие в мире угнетатели сами сеют свою смерть, тысячам открывая глаза, заставляя их подыматься, творить гармонию будущего. Сильвестр, конечно, одиночка; но не жертва, а моральный победитель. Ибо велик народ, у которого могут быть такие сыновья, свободные «уже в годину рабства» («Апостол»), разделяющие его несчастья, обездоленность, безгласность, но вместе и неподавленные гражданские добродетели — залог и его непременного политического возмужания.

■

Идущим от мудрой народной цельности, впитанным с материнским молоком народной поэзии стремлением к гармонии (и неразрывным с ним неприятием всего гибельного для личности, общества, нации, других народов) во многом определяется удивительное единство у Петефи непринужденной естественности, пластической простоты выражения и глубокой интеллектуальности. Интеллектуален ли Петефи — такого сомнения ведь быть не может, хотя на родине поэта тут подчас и мешает судить привычка, его «хрестоматийность». «А понравится ли Петефи английской публике? Не покажется стиховая прямота прошлого столетия, в том числе Петефи, слишком тривиальной?» — такое опасение проскользнуло недавно в вопросе к английскому поэту и переводчику Эдвину Моргану, побывавшему в Будапеште. На что последовал и довольно сдержанный (хотя по другим причинам, с оглядкой на других читателей) ответ: «Надо надеяться, ее воспримут такой, какова она есть: как стих XIX века, историю».

Но такая ли уж безнадежная «история» стих Петефи? И только ли к стиху сводимо его новаторское поэтическое слово?.. Опыт перевода венгерского поэта в нашей стране говорит обратное. Произведения его принимались и передавались Тихоновым («Война приснилась как-то ночью мне...»), Мартыновым («Прощание») или Пастернаком («Моя любовь») как равновеликие самой серьезной русской лирике двадцатого века с ее отнюдь не отошедшей в прошлое и вовсе не только стиховой емкостью и гибкостью. В стихе — даже обычном ямбе (не «тривиальном» у Петефи уже потому, что он мастерски согласуется с тоническим ладом венгерской речи и народной поэзии) — мерцала им вся его лирическая вселенная, приоткрывалась сложнейшая диалектика души.

Кроме «Апостола», ярчайшие в этом смысле стихотворения — «Человек», «Суд» или «Света!», где Петефи подымает тысячу грозных, роковых вопросов, где прямо отражается его духовное борение, лирико-философское осознание исторических заблуждений и жизненных противоречий. Напряженные раздумья над проклятыми вопросами, над судьбами народа, человечества («Быть или не быть поэтом», «Сумасшедший», «Одно меня тревожит...», «Стыд поражений, бегств позор...») и создают тот характерный сплав мыслей и настроений — вдохновенных надежд, стыда, тревог, сожалений и гневного непокорства,— который делает его в венгерской лирике едва ли не зачинателем современного полифонического жанра Это драматический, часто смятенный монолог с соответствующим, далеко не гладким, а динамичным, неровным и нерифмованным, порой разорванным стихом. Петефи — один из первых в ряду венгерских лириков интеллектуального направления, которое хронологически можно довести вплоть до Ийеша, Ласло Надя, даже, может быть, Ференца Юхаса.

Хочется только подчеркнуть (ибо здесь гвоздь вопроса о «стиховой прямоте»!), что интеллектуальность Петефи в свою очередь тоже материалистически цельная. Это редкий дар, особенно в кризисную пору, и тут венгерский поэт совсем не похож, допустим, на Гейне, который мучился трагическим разрывом, расщеплением «эллинства» и «назарейства». У Петефи между тем даже в надрыве «Сумасшедшего», трагичности «Апостола», в бурном отчаянии «Ужаснейших времен», «Жизни или смерти», когда все уже предвещает поражение и в кольце задушивших европейскую революцию врагов высится один «мадьяр со спутанными волосами над окровавленным челом», остается нечто цельное. Везде словно вопиет, негативно присутствуя, сама оскорбленная гармония; везде ополчившимся на нее силам бросается безоглядно-самозабвенный или яростный вызов. И это скорее роднит Петефи то с любимым им Шекспиром, то с непонятым им, быть может, до конца Гёте или — ближе по времени — отчасти с Шелли, а отчасти и с нашим Пушкиным.

Конечно, трагический Гейне больше принадлежит к иной исторической эпохе: эпохе кризиса буржуазной революционности в Западной Европе (как в России глубоко трагичный Лермонтов, а в Венгрии Верешмарти с его «Последним цыганом». Мадач,

---

О. РОССИЯНОВ
СОВРЕМЕННОСТЬ ПЕТЕФИ

поздний Вайда — к эпохе кризиса революционности, также и прежде всего дворянской). И одно из самых трагических произведений Пушкина, «Медный всадник», создано после поражения декабризма — в безвременье, которое сформировало Лермонтова. Но Пушкин и в этом творении не утрачивает присущего ему гуманистически мятежного величия, даже мощи, тем самым не только предваряя, но одновременно как бы «опережая» и превосходя трагическую лермонтовскую рефлексию. Подобно этому Петефи, хотя рано погиб, был настолько богатой личностью, а краткая революционная эпоха, в которую он жил, столь насыщена историческим содержанием, что он уже при жизни, в своем творчестве, «задал» и одновременно всем беззаветным порывом к свободе в известной мере словно «снял» трагизм «Последнего цыгана», «Трагедии человека» Мадача, лирики Яноша Вайды, возвестив о возможности его пусть отдаленного, но действительного разрешения.

Трагизм и революционный порыв в будущее у него, будь то отдельное стихотворение (например, «Суд») или все творчество,— неделимое целое, которое невозможно разъять, не обеднив гармонию, могучую именно этим единством. Ибо трагичность Петефи как бы включает, несет в себе нарождавшийся из утопических надежд исторический оптимизм. Он и служит неким «катарсисом» переживаемой им трагедии эпохи — волшебным рычагом, позволяющим ему и читателю преодолеть дисгармонию, поставить мир с головы на ноги. Вне этого единства мироопонимание Петефи, запечатленное в его поэзии, было бы чем-то совсем другим: только наивно-патриархальным или мизантропически-безысходным.

Петефи хотел быть земным поэтом, воздвигать рай наяву, а не в «тридесятом царстве» «несбыточных мечтаний», как он говорил («Небо и земля», «Мудрствование и мудрость»). И землей его, опорой самого его исторического оптимизма была живая жизнь во всей целостности, в своих простейших и высших, социально-созидательных проявлениях. Не одна всеочищающая гармония природы, не только выношенное веками народное убеждение в превосходстве жизни над смертью, любви над ненавистью (об этом — его собственные стихи «Мироненавистничество», «Звездное небо»), в нераздельности счастья личного и общего, но постепенно и все больше — также освободительная борьба, эта практическая школа исторического творчества, создания земного рая: очеловечения самого человека.

■

Едва ли у кого из тогдашних поэтов удастся найти подобную сосредоточенность на судьбе народа, первоначально несколько туманно представляемого как «нация» вообще, а потом все более определенно демократичней: крестьянства, городских низов, революционеров. Их судьбой и борьбой он постоянно *жил* как человек и поэт.

Полнейшая самоотдача делу свободы: такую редко знала история не только литературы, но и самого революционного движения 1848—1849 годов! Эта самоотдача восхищала и борцов за социалистическую революцию (в частности, писавших о Петефи А. В. Луначарского, Б. Куна). Да и в самом демократизме поэта вызревали уже предсоциалистические начала, элементы: мировоззрение его стало как бы вершиной общественного сознания, достигнутой венгерским народом в пору революционного подъема 1848 года.

Вот почему Ади имел в свое время право сказать, что, останься Петефи жив, он конспирировал бы против Наполеона III, написал бы замечательные вещи и, может быть, погиб на баррикадах Парижской коммуны. Эту уверенность по-своему, в моральном освещении уже почти в наши дни подтвердил Дюла Ийеш в своей книге «Шандор Петефи». Этот юноша, пишет он, «устоял бы и потом»: повзрослев бы, не «остепенился», сохранил прежнюю чистоту.

И перечитывая Петефи — встречая, например, стихотворение «Осень вновь...»,— нельзя с этим всецело не согласиться. В самом деле: посреди общего смятения, надвигающихся на страну опасностей, похода клеветников против самого поэта — вдруг такие ясные, струящие умиротворенное спокойствие строки!..

Осень вновь, опять чаруя,
Красит мне мое житье.
Не пойму, за что люблю я,
Но люблю, люблю ее.

Утоплю глаза в просторах;
С косогора средь травы
Сяду слушать тихий шорох
Опадающей листвы...

Если целоваться станем,
Чуть коснись губами губ,
Чтоб не разбудить касаньем
Дремлющих древесных куп.

(Перевод Б. Пастернака)

Сильный, внутренне богатый человек опять и опять предстает перед нами, кого никакие удары судьбы не могли сломить, нравственно изуродовать, чья душа при первом же слове любви, при звуке боевой трубы или целительного камертона природы мгновенно оживала, всеми струнами отзываясь им в унисон.

И вот почему, добавим мы, упомянутая непринужденно-естественная цельность поэзии Петефи — нечто большее любого «романтизма» или «реализма» в догматическом, шаблонном понимании. Ведь эта пластическая цельность — как бы идеальное выражение того должного, гармоничного, которое составляет высшую заповедь не только его социально-эстетической философии, но и всякого настоящего, большого искусства. Неудивительно, что одухотворяемая чувством социально-должного, ищущим гармонию разумом пластическая естественность Петефи обладала большой притягательностью и так или иначе воскресала, возрождалась позже у многих прогрессивных и социалистических венгерских поэтов.

Отчасти они, конечно, шли по его стопам уже и «по содержанию», в силу неисчер-

панности, неразрешенности самой исторической проблематики. Отсюда — национальная самокритика и политическая сатира, тема трагической социальной дисгармонии и долгожданного революционного обновления у Ади; крестных мук, тяжкого призвания художника у него, а после у Бабича. Но общее, в положительных своих тенденциях простиравшееся и за рубеж социалистической революции историческое «содержание» предлагало также многие найденные Петефи и поэтически жизнеспособные художественно-выразительные формы. Ведь в самом лирическом мировосприятии Петефи уже заложены, в сущности, почти безграничные возможности их дальнейшего усложнения и обогащения. Свидетельство — и лирическая полифония у Ади, и пластическая простота поэтического выражения и изображения у самых разных поэтов наших дней от Дюлы Ийеша до Ваци, от Иштвана Шимона до Гидаша. Метафоризация и вся антропоморфическая поэтика Петефи «прямее», ближе к фольклору; но вечно в ней то, что художник, человек как бы вписывает себя в окружающий мир, а мир открывает в себе, гуманизируя его и сам постоянно совершенствуясь.

Здесь, думается, одна из причин подлинно триумфального шествия венгерского поэта по Советскому Союзу после нового его рождения на русском языке в конце 40-х — начале 50-х годов (первое знакомство с ним состоялось еще раньше, в прошлом веке, но через посредство немецкого языка). Органическое единство у Петефи фольклорно-естественной простоты и углубляющей стихийное жизнеприятие интеллектуальной культуры совершенно закономерно оказалось созвучным и более зрелым советским литературам, и другим, часто младописьменным, которые возникли лишь после Октября.

■

Художественные традиции Петефи, таким образом,— достояние не просто одного какого-нибудь литературного течения и даже литературы. Принципиальное значение их давно уже шире, универсальнее. Романтизм Петефи не был ни мистическим, ни отвлеченным, пассивным; он был действенно-революционным, а значит, перерастал свое время. Устарели разве лишь отдельные стихи из цикла «Кипарисовые ветви с могилы Этельки» (1845), где юный поэт облачается в не очень идущие ему одежды немецких романтиков, вещая о призраках и сам бродя, как тень, среди могил. Однако он тотчас же их и сбрасывает, вызывающе меняя в своей эстетике «луну» на «солнце» («Я и солнце»), под лучами которого расцветает в его лирике союз «любви и свободы». Но и реализм Петефи, который нарождался (как явствует из той же поэмы «Апостол») внутри, в лоне его революционного романтизма, переплетался с ним, не был лишь описательным или сугубо критическим.

Реалистическая зарисовка венгерской глуши, заштатного убожества в «Кутякапаро», например, острокритична; она поистине напоминает Гоголя «Мертвых душ» (и в этой связи нельзя не согласиться, что венгерская поэзия часто возмещала до некоторой степени несколько замедленное развитие реализма в венгерской прозе). Однако и это описание согрето, освещено, конечно, огромной любовью к запустелому родному краю, отупленному, обездоленному народу,— любовью, которая сквозит хотя бы в лирическом юморе. И даже в обличительных его произведениях жесточайшей насмешке, самому бесповоротному отрицанию всегда придает жизнеутверждающую силу страсть к улучшению, обновлению мира.

Господь небесный, дьяволы и ад!
Что землю ждет? Ведь под любым кустом
Гнездится злобный человекоед —
Такая мизантропия кругом...

Случалось ли вам, судари, любить,
Чтоб в ненависть такую нынче впасть?
Молились вы за счастие людей,
Чтоб вправе быть их всех теперь
проклясть?..

И чем настойчивей хотите вы
Жизнь охулить, на ней поставить крест,
Тем более мне нравится она,
Я вижу в ней все больше светлых мест...

(«Мироненавистничество». Перевод Л. Мартынова)

Своим творчеством Петефи указывает не тот — мнимый — «выход» из кризиса революционности, который в литературе вел в тупик так называемой «неоромантики» или лишенного социально утверждающей и тем самым критической силы псевдореализма, а путь к истинному его разрешению. Это путь, уже в начале нашего столетия ознаменованный социалистическим обновлением художественных течений. Шандор Петефи—один из замечательных предшественников новейшей поэзии, в которой и сегодня под этим знаком идет процесс необходимой переплавки и усвоения всего ценного, что принесли и приносят в искусство многие художественные искания, стили, методы, направления.

Но своеобразие Петефи, которое мы попытались здесь хотя бы бегло очертить, делают его поэтом, современным не для одних литераторов или литературоведов. В наше время растущего самосознания народов, сближения передовых культур Петефи больше чем когда-либо близок всем. Он не только с нами — он в нас. Его лирическое отношение к миру входит в революционное, социалистическое сознание и так продолжает свою жизнь.

Об этом приобщении к вечности — великой борьбе человечества за преображение земли — поэт словно сам сказал устами своего героя Сильвестра:

...Под солнцем зреет виноград,
И прежде, чем он станет сладок,
Мильоны солнечных лучей
В него вдыхают пламень жизни!
Вот так же и земля! Она
Ведь тоже зреет под лучами,
Но те лучи не солнце льет,
А человеческие души...
Я чувствую, я — тоже луч
И помогаю зреть я миру.

(Перевод Л. Мартынова)

ВИКТОР ДМИТРИЕВ

ГУМАНИЗМ ЗНАНИЯ И ДЕЙСТВИЯ

Реальный гуманизм. Для Б. Рюрикова это существеннейший критерий. в подходе к жизни, литературе, культуре, в определении идейно-художественной значимости произведения. Реальный гуманизм — так называется одна из его статей, и вместе с тем здесь сформулировано кредо ученого, критика, активного организатора литературного дела. Этими же словами — реальный гуманизм — озаглавлена, думаю, не случайно, посмертная книга Б. Рюрикова [1], в которую его сын, составитель сборника, включил наиболее характерное из опубликованного отцом главным образом в последние годы.

Завершает книгу воспоминание об одном из эпизодов литературной молодости — о встрече и беседах с Т. Драйзером в Нижнем Новгороде зимой 1927 года. Рассказывая о встрече, Б. Рюриков хотел, чтобы вместе с ним и читатель прочувствовал поучительный итог биографии выдающегося американского писателя: «Мы распрощались сердечно. Он говорил, что надеется увидеть еще много интересного в нашей стране. Его слова о коммунистической программе как самой полезной я вспоминал позднее, когда в трудные времена испытаний второй мировой войны Драйзер пришел к коммунистической партии».

Это — не только о Драйзере. Здесь также признание о самом себе, и справедливо, что оно венчает сборник: Б. Рюриков высоко ценил свою принадлежность к поколению тех, кто начал путь в литературе с прихода в коммунистическую партию, кто вместе с нею шел по жизни, до конца.

О чем книга? Статьи разных лет — почему они все так же актуальны для читателя, воспринимающего их сегодня с некоторого временного расстояния? Потому, что в них всегда о сокровенном: о смысле жизни, искусства, о месте человека, художника в мире, о гуманизме. И еще потому, что это — размышления, основанные на предметном и чутком знании, стремлении и умении смотреть правде в глаза и в поисках истины, ради ее утверждения без устали работать, ездить по белу свету, чтобы больше узнавать о людях, лучше понимать происходящее в своей стране и в других, чтобы всюду, где можно и нужно, помогать своим участием правому делу, особенно если оно требует терпения и мужества.

Б. Рюриков писал о том, без чего сам не мог обойтись и без чего не обойтись другим, кто хочет жить граждански активно, будь то писатель или читатель. Он писал об уроках великого прошлого (статьи о Чернышевском и других народоборцах); о проблемах марксистско-ленинской эстетики; о нелегком опыте и исканиях советских писателей и зарубежных; о мечте и реальности; о том, кто и почему друг, враг; еще о том, что не годится современнику представлять себе мир разделенным на огороды: кто-то делает политику, другие пусть за нее расплачиваются, третьи безмятежно сидят в оранжереях и сочиняют романы, сонеты... Литература для Б. Рюрикова — это вся жизнь, если только не сводить жизнь к одной лишь литературе.

«Мы летели в Хиросиму» — так начинается статья «Япония, двадцатый век». Статья как и другие в сборнике, проникнутая страстным протестом против равнодушия — Б. Рюриков из числа тех, кто не уставал

[1] Б. Рюриков. Реальный гуманизм. Составитель Ю. Рюриков. М., «Советский писатель». 1972.

напоминать о жертвах и героях войны, о цене, которой оплачен мир, о роли литературы, искусства, культуры в защите мира — великом объединительном деле народов, далеком от бесплодного пацифистского словоговорения.

«Некоторые говорят: «А не подвести ли черту под прошлым?» На месте разрушенного моста через реку Ота, где разыгрывались душераздирающие сцены (обожженные взрывом прыгали в реку, ища облегчения; река была забита трупами), воздвигнут новый, современный...»

«Конечно, кое-кому хотелось бы стереть память о «том дне»...

«О музее Хиросимы писали с осуждением, что директор «охраняет законсервированные в витринах ужасы». Но жестоко и негуманно было бы *забыть* эти ужасы. Ведь они принадлежат не только прошлому...»

«Мы говорим о гуманизме культуры — это не теоретическое построение, это направление борьбы за подлинную человечность, против воинствующей бесчеловечности, за жизнь — против смерти. Фронт этой борьбы чрезвычайно широк».

Фронтовой книгой можно назвать в этом смысле книгу Б. Рюрикова — борьба за реальный гуманизм пронизывает каждую ее страницу.

Автор говорит об очень простых вещах и о сложных — для него то и другое составляет неразрывное диалектическое целое. Точно так же, как «литературу нельзя отделить от политики: писатель дышит тем же воздухом, что и весь его народ, живет теми же заботами». Это — убеждение и в то же время конкретное впечатление от Третьей конференции писателей стран Азии и Африки в Бейруте: «Писатель переживает судьбы мира как свою личную судьбу». Б. Рюриков показывает, что реальный гуманизм находит все больше сторонников, вопреки происках антигуманизма, часто маскирующегося овечкой.

Вот как он писал об одной из таких «овечек» — кинокартине «Некрасивый американец», поставленной по роману У. Ледерера и Ю. Бердика,— после того, как снял с нее безобидную по виду овечью шкуру: «Таков этот фильм, откровенно империалистический, антикоммунистический и в сущности антиазиатский фильм, проникнутый боязнью перед восстающими народами. Пафос этого фильма: пусть в Азии все остается без перемен, с хитрыми, преданными Штатам диктаторами-премьерами, со смирными народами, без красных и нейтралистов. Ну, а если для наведения порядка нужны военные корабли и морская пехота,— так это тоже в интересах народа».

Читая Б. Рюрикова, постоянно ощущаешь: он говорит о литературе в контексте большой жизни, реальной политики и борьбы, но, говоря о политике, всегда опирается и на опыт литературы. «В романе Лампедузы «Леопард» очень по-современному прозвучала фраза старого умного аристократа: для того чтобы все осталось по-прежнему, все должно измениться. Это очень точно найдено,— замечает Б. Рюриков,— не только для характеристики умных защитников старого, но и для характеристики тактики этих защитников в двадцатом веке. Шумят о показных переменах, о духе согласия, о либерализации — и связывают людей крепкими, но более эластичными путами».

Равнодушие — одна из постоянных мишеней Б. Рюрикова-публициста, он решительный противник философии «привыкания»: «Конечно, преступления совершались во все века, но никогда еще на голову не обрушивалось столько соблазнов, никогда грабеж или насилие не изображались так подробно, а растлевающее влияние крайнего индивидуализма никогда не было так сильно. Сдерживающее влияние общественных идеалов ослаблено, часто размывается натиском необузданных желаний, стремлений удовлетворить веление жадности или похоть. Это все не новые вопросы».

Действительно, в том-то и дело, что природа буржуазной культуры неизменна. Не только по классовой сущности, но и по социальным последствиям своих проявлений. Б. Рюриков напоминает: «В эпоху реакции в России герой одного модного романа провозгласил: между человеком и его желанием не должно стоять ничего». А нам твердят, что «разрешающее общество» — это новинка «свободного» развития «свободного мира» именно второй половины XX века. Нет, это не новые вопросы.

Б. Рюриков подробно рассказывает о многих из тех представителей зарубежной культуры, которые, пройдя путь скитаний в поисках истины, добра, красоты, в поисках ценности человеческой жизни, приходят, подобно тому как это сделал один из философов современной Японии Кэндзюро Янагида, к твердому убеждению: как ни трудно носителям прогрессивной революционной морали — за ней будущее. Б. Рюриков показывает выношенность, выстраданность и, следовательно, твердость взглядов собеседника: «Конечно, на его мышление влияли конфуцианско-буддийский аскетизм, абстрактная логика идеализма, и честь ученому, который понял, что для народа Японии нужна мораль не послушания, а борьбы, не равнодушие к этой жизни, а отстаивание реальных интересов трудящихся, их земного счастья. И эта мораль борьбы за счастье народа носит активный, революционный характер».

Во всех своих работах Б. Рюриков неизменно выступает против узости во взгляде на жизнь и художественное творчество, против упрощенчества и рутины, хотя бы они рядились в самые экстравагантные костюмы. Статьи, собранные в разделе «Трудность правды», посвящены в основном современной советской литературе, однако и в других разделах, скажем, в такой публикации, как «Римские диалоги», мы находим продолжение и развитие тех же вопросов о новаторстве, о художественной правде, но

ВИКТОР ДМИТРИЕВ

ГУМАНИЗМ ЗНАНИЯ И ДЕЙСТВИЯ

по преимуществу на зарубежном материале.

Автор внимательно присматривается, например, к так называемому литературному авангарду и обнаруживает, что его сторонники понимают задачи искусства узко. «Формальные искания рассматриваются вне развития содержания,— пишет Б. Рюриков. — Необычная форма была и у Маяковского, и у некоторых его современников, считавших себя искателями. Сочетание большой идеи, революционной страсти с новой формой принесло торжество Маяковскому. В наше время есть немало литераторов, любящих поговорить об исканиях, но там ли они ищут, где можно что-то найти?»

Б. Рюриков против расхожей концепции «дистанции времени», а также против точки зрения, согласно которой никто не знает величия поэта, пока он жив. Значение Гёте, Бальзака, Пушкина, Гюго, Роллана, Горького, Маяковского, Брехта, а в наше время — Шолохова, Хемингуэя, Арагона, говорит критик, признано и оценено их современниками. Отделить искания художника, его новаторство от времени — значит, прежде всего, не понять главного смысла этих исканий. Вот почему Б. Рюриков настаивает, что нельзя без насилия над искусством объединить в одном потоке имена великих писателей-новаторов с какими-нибудь фокусниками от поэзии, которые тоже претендуют на поиск и эксперимент. С другой стороны, нельзя говорить о передовых течениях, не обращаясь к опыту реализма и социалистического реализма. А ведь иные сторонники авангардизма, напоминает критик, относят к устаревшим «общедоступным ценностям» великую реалистическую литературу, художников, которые действительно прокладывали пути в будущее.

«В поисках могущественного, смелого, правдивого, озаряющего слова — смысл труда писателя»,— заключает автор статью «Римские диалоги», призывая коллег-литераторов и читателей глубже и серьезнее подумать о пути, которым должен идти художник, если он хочет быть в авангарде общества, ибо передовое искусство, участвуя в развитии и общественной борьбе, ищет новые формы, чтобы выразить новое содержание.

В книге Б. Рюрикова постоянно встречаются самые разные адреса — в основном это места международных литературных встреч во многих точках земного шара. Автор принимал активное участие в различных конгрессах культуры, солидарности писателей и немало сделал для сближения прогрессивных деятелей искусства. Это нашло отражение в его статьях. Б. Рюриков неоднократно обращал внимание своих собеседников и читателей на ленинскую мысль о том, что решение проблемы национальных отношений означает не просто установление мирных взаимоотношений народов; в их дружественных отношениях — один из основных источников прогресса человечества, и без взаимного доверия народов абсолютно невозможно сколько-нибудь успешное развитие всего того, что есть ценного в современной цивилизации. Следуя этой мысли, автор книги «Реальный гуманизм» показал на обширном материале искусства и действительности, как велика роль и ответственность литературы в установлении и упрочении доверия и сотрудничества народов. В своих статьях Б. Рюриков выступает за то, чтобы искусство служило объединению, а не разъединению — объединению передовых сил человечества против реакции, мракобесия, невежества.

В статье о конференции писателей стран Азии и Африки Б. Рюриков писал, что нельзя стричь культуру и искусство разных стран под одну гребенку, что товарищеское сотрудничество требует отказаться от «средних» представлений, что мы за единство в многообразии и многообразие в единстве. Такого широкого и вместе с тем конкретного, заинтересованного, точного понимания он ждал от писателей и читателей других стран по отношению к советской литературе. Такого же понимания отечественной и зарубежных литератур требовал от себя и своих коллег по совместной работе, о чем говорит и его деятельность на посту главного редактора «Иностранной литературы». Кстати, немало статей, вошедших в рецензируемую книгу, увидело свет как раз на страницах этого журнала.

Есть в сборнике раздел о критике. Одна из представленных в нем статей написана автором на основе его доклада на Втором Всесоюзном съезде советских писателей, другие принадлежат концу 50-х — началу 60-х годов, и они тоже остро современны сегодня. Строго говоря, и эти статьи и вся книга — о критике, о литературе, искусстве, культуре. В том числе полемические заметки «Социализм и человек», такие работы, как «Письма Ленина», «Как видит Ленин новый мир?», «Гуманизм нашей эпохи», «Утописты и регламентация», «Человек — одиночество и свобода», хотя их названия говорят как будто о другом.

И тут нельзя не отметить одну черту Б. Рюрикова, в которой выразилась характерная особенность нашей критической мысли. Он считал высшей похвалой, если мог сказать о литераторе: образованный марксист. Он сам был таким, стремился им быть, убежденный в великой ценности книжного знания, соединенного с живой теоретической и практической литературной работой. Поэтому книга Б. Рюрикова — хорошая школа для молодого критика. Школа органического соединения исследовательской мысли, эрудиции с острым схватыванием художественных нюансов, тайн литературного мастерства, умением осмыслить их в широком контексте общественного развития. Не в этом ли секрет того, что будучи критиком, если так можно сказать, ярко политичным, Б. Рюриков в то же время известен тонкостью своих эстетических суждений. Действительно, есть чему поучиться, особенно если учесть пока еще достаточно распространенную в нашей литературно-критической практике недооценку теории и истории, отчего нередки сползание

к эмпиризму, вкусовщина, беспомощные, непринципиальные оценки.

В статьях Б. Рюрикова привлекает широта взгляда, умение оценить главное и подметить существенные детали. Это относится к его размышлениям и о советской и о зарубежной литературе — та и другая предстают в книге Б. Рюрикова как составляющие величины взаимосвязанного, взаимообусловленного всемирного литературного, духовного развития: «Художественные искания нашего времени — большое и сложное явление».

Что особенно важно, так это позиция критика. Разумеется, критика оснащенного, ищущего, творческого — только тогда его позиция не схема и не является просто самой по себе правильной данностью, а действенна, плодотворна. Внимательный ко всякому суждению, Б. Рюриков считал долгом критика-коммуниста открыто, аргументированно отстаивать свои взгляды, бороться с тем, что враждебно прогрессу. В его статьях, особенно тех, что объединены в раздел «На два фронта», проделана большая и сложная работа по демаскировке противников прогресса, ныне предпочитающих выступать не иначе, как в качестве самых-самых гуманистов и прогрессистов. Вместе с тем в статьях Б. Рюрикова читатель найдет и терпеливый, неспешный критический анализ распространенных заблуждений — честных заблуждений носителей абстрактного гуманизма. Там же, где перед Б. Рюриковым враг, перо критика беспощадно — почитайте хотя бы статьи «Социалистический реализм и его «ниспровергатели», «Какое знамя они хотят водрузить?».

Вспоминаю, как Борис Сергеевич (он не только редактировал журнал и был в то же время секретарем Союза советских писателей, но сверх того как профессор Академии общественных наук при ЦК КПСС помогал молодым входить в науку и критику), беседуя с аспирантами однажды, обратился к известному месту «Исповеди» Маркса: «Подвергай все сомнению». Не каждый, сказал он, дает себе труд подумать, во имя чего и как придерживался Маркс этого любимого им изречения. Во имя того, чтобы не просто искать, но найти истину, а найдя — отстаивать ее без колебаний, и Маркс это делал. Делал, продолжая подвергать сомнению невыверенные грани проблемы, добиваясь приращения истины, расширяя зону истинного знания, углубляя, уточняя истину, но никогда не отступая от нее. Марксу была нужна только истина, ибо лишь с нею коммунисты могли идти к массам, возглавить их и привести их к победе. Именно поэтому Маркс утверждал, что теория, если она овладела массами, становится материальной силой. Истина как реальная сила — в этом суть!

Для Бориса Сергеевича это было важно. Сторонник доказательного спора, он нередко давал своим статьям подзаголовок: «Полемические заметки». Собственно, все выступления Б. Рюрикова, хотя бы и в данном сборнике, насыщены полемикой. Но это спор во имя преодоления сомнений, ради защиты и утверждения справедливости.

Многие полемические аргументы Б. Рюрикова вызваны к жизни явлением, разрастание и, если угодно, разгул которого падают как раз на те годы, коими датированы статьи рецензируемой книги. Речь идет о ревизионистском демарше. Борьба против него сохраняет свою остроту, она еще не закончена.

Ревизионисты под маской ревнителей марксизма подвергли его тотальному сомнению, начав поход за «очищение» и «совершенствование» марксистско-ленинского учения путем скрещивания его с экзистенциализмом, другими идеологически чуждыми «измами» и даже с некоторыми из догматов христианства. Ревизионисты объявили творческим все, что представляло собой хоть какое-нибудь отступление от марксизма-ленинизма, что подрывало доверие к нему, способствовало размыванию, дискредитации его основополагающих принципов. В свою очередь те, кто выступал за определенность и значимость коренных положений учения Маркса, Энгельса, Ленина, кто считал безосновательным и вредным противопоставлять творческое развитие марксизма-ленинизма верности этому учению, кто открыто и недвусмысленно расценивал сомнение в нем, отказ от него, какой бы мишурой слов это ни прикрывалось, как ренегатство, как предательство, заносился ревизионистами в проскрипционные списки, объявлялся догматиком и подвергался бешеным нападкам. То было нелегкое время, и оно не совсем еще миновало.

Началось же все это с «безобидных» дискуссий по вопросам литературы, искусства, эстетики. Именно в этой области ревизионисты стали шаг за шагом применять, опробовать свои методы борьбы применительно к новым историческим условиям. Естественно, что и первый отпор они получили на эстетическом фронте. В нашей печати начало этому было положено полемикой с Гароди и Фишером на страницах журнала «Иностранная литература».

В книге Б. Рюрикова, одного из активных участников этой идейной борьбы, читатель найдет немало живых, поучительных свидетельств того, как развертывалась полемика. Поучительных и в том смысле, что представляет известную трудность разглядеть под покровом эстетических словопрений, многочисленных увертюк нутро дюжинного ревизионизма, показать его читателям в неприкрытом виде. Требуется твердость, неуступчивость, чтобы сразу поставить всю полемику на недвусмысленно принципиальную основу, несовместимую с ревизионистской уклончивостью, неопределенностью. Наконец, нужна стойкость — ведь ярлык догматика немедленно навешивается на каждого, кто правдиво говорит читателям о крестовом походе ревизионистов против ли-

---

ВИКТОР ДМИТРИЕВ
ГУМАНИЗМ ЗНАНИЯ И ДЕЙСТВИЯ

тературы и искусства социалистического реализма, против теории отражения, принципов коммунистической партийности и народности творчества. В книге Б. Рюрикова читатель обнаружит характерное для нашей критики умение давать отпор адептам «обновления», требующим жертвовать той или иной справедливой, строго научной идеей под предлогом, что она «стара» и не в милости у новоявленной моды.

Б. Рюриков никогда не уклонялся от того, чтобы дать отпор бездуховности, антинародности, фальши. Одна из статей в книге называется «Учить героизму!». Автор видел в этом и свой долг, стремился вооружить вступившего в литературу, в жизнь знаниями и нравственным чувством, которые дают силы в борьбе.

В его статьях ощутимо уважение к читателю, доверие к нему и стремление писать так, чтобы читатель, шагающий вместе с автором, был самостоятелен и не сбивался с верной дороги. Я уверен, что и читатель понимает и уважает Б. Рюрикова, ответно доверяет ему

Его всегда привлекала проблема активности литературы, искусства. И его последняя крупная статья — она помещена в сборнике — называется «Активность искусства. Полемические заметки о реализме и современности». В ее заключительной главе «На нехоженых тропах истории» Б. Рюриков сфокусировал внимание на самых горячих точках эстетического фронта: «Реалистическое искусство нашего времени выдерживает яростный натиск субъективистской эстетики, выступающей в разных формах. Это откровенно идеалистическая эстетика декаданса, стремящаяся разрушить связи искусства с действительностью и замкнуть его в узкой сфере формальных исканий. Выступает против социально насыщенного, идейного реалистического искусства «новая критика», ищущая «обновления» в решении мелких и частных проблемочек внутрилитературного свойства. Пытается «исправить» марксизм экзистенциализм, декларирующий внимание к личности, а на деле приносящий мертвую и холодную отвлеченность. Некоторым полинявшим марксистам не дает покоя образ дамы, приятной во всех отношениях, и они пытаются «интегрировать» марксизм с течениями, чуждыми прогрессивной культуре. Под знаменем субъективизма выступают левосектантские элементы, искореняющие в Китае правдивое искусство и помножившие волюнтаризм на всю подвластную им силу военно-политической и бюрократической машины».

В борьбу с этими противниками, пишет Б. Рюриков, нельзя вступать с облегченной амуницией, с примитивным оружием, нужно быть на уровне современного боя. Это значит: на уровне идейной борьбы нашего времени, на уровне художественного прогресса в его самых важных направлениях.

Б. Рюриков не раз вспоминал выражение одного из советских историков: наша партия сильна тем, что она не только научно сознает, что она делает, но и делает то, что научно сознает. Это и есть реальный гуманизм. Гуманизм научного знания и революционного, созидательного, преобразующего действия. Не потому ли критик-коммунист Б. Рюриков был исполнен исторического оптимизма. «На пути социалистического искусства,— читаем в его книге,— будут и трудности и препятствия, но главное, что на этом пути будут новые открытия, новые художественные достижения. В человеческих судьбах, в характере людей, в общественных и личных отношениях — во всей жизни таятся огромные возможности для художников, создающих новые ценности».

И это — правда.

СПОРЫ О СУЩНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ

Мы публикуем в этом номере материалы советско-итальянской писательской встречи, проведенной в Москве Союзом писателей СССР и Институтом мировой литературы им. А. М. Горького. Встреча проходила под председательством секретаря Правления СП СССР, члена-корреспондента АН СССР Н. Т. Федоренко. Тема встречи была определена следующим образом: «Познавательная функция литературы». Перед ее началом участникам были розданы краткие тезисы встречи:

1. Специфичность и возможность художественного познания действительности.

2. Диалектический характер отражения действительности в искусстве.

3. Опасность превращения искусства в предмет самого искусства.

4. Место объективной действительности в системе «художник — произведение — потребитель» («автор — сообщение — рецептор»).

5. Вульгарно-социологический подход в современной западной критике к вопросу об отношении искусства к действительности. Ложность тождеств типа «повествование — образ — персонаж — литература — буржуазность». Левацкие концепции группы «Тель-кель» и «Группы-63».

6. Неопозитивистские концепции искусства (сведение познания к инструменту познания).

7. Опыт советской критики и теории в разрешении проблемы художественного познания действительности.

8. Литература как средство взаимного познания народов.

Публикация основывается на стенограмме дискуссии. Выступления приводятся с некоторыми сокращениями.

Б. СУЧКОВ. Прежде всего я хотел бы сказать, что предложенная схема не исчерпывает всего содержания встречи: это просто предварительный набросок возможного разговора и его опорные точки. Но если вы внимательно просмотрели эту программу, то должны были увидеть в ней определенное понимание художественного творчества и позицию в спорах о его природе. Вот на это я и хотел обратить ваше внимание.

На Западе нередко наше искусство рассматривают как наивный реализм, как простое отражение жизни или орудие пропаганды, не имеющее самостоятельного значения.

Эта точка зрения крайне примитивна и не адекватна действительному положению вещей.

Мы рассматриваем искусство как самостоятельную форму человеческой деятельности, обладающую своими законами и своей способностью к развитию. Эта способность к развитию двоякого рода: объективная и имманентная.

Объективная способность искусства к развитию зависит, на наш взгляд, от исторических и общественных условий, потому что само искусство как средство коммуникации и формирования духовного мира человека безусловно зависит от конкретных исторических условий.

Что касается имманентных законов искусства, то оно обладает своей структурой, собственным изобразительным языком, которому, кстати говоря, присуща определенная самостоятельность и способность менять свою функцию в зависимости от конкретных исторических условий и общественной направленности искусства.

Например, Маяковский, сочиняющий стихи для рекламы галстуков или продукции Моссельпрома, конечно, не считал свою деятельность «коммерческой», «буржуазной».

Нам хотелось бы услышать мнение коллег по поводу так называемой «технологической поэзии». Не исчезает ли из этой «технологической поэзии» момент коммуникативности и контактности?

На наш взгляд, искусство слова сейчас переживает большие трудности — я имею в виду искусство слова во всем мире. Главная опасность, которая подстерегает искусство, это — утрата содержательности. Следует сказать и о том, что очень большую роль сегодня стали играть в литературном процессе критики и теоретики, причем иногда искусству навязываются весьма абстрактные теории, и эти теории, рассматриваемые как последнее слово мысли, заставляют искусство делать странные скачки.

Нам кажется, искусство подстерегает и другая опасность — неразборчивость в употреблении эпитета «буржуазность». К счастью, не все искусство буржуазно. Но всякая попытка установить реальные отношения произведения искусства к действительности иными горе-критиками тоже рассматривается как буржуазность.

Для нас, советских литераторов, вопросы, которые поставлены здесь, имеют огромное значение. Для нашего искусства самым важным являются выражение в творчестве исторической новизны событий и, соответственно, поиски новых форм выражения.

Но для нас также важно, чтобы наше искусство не утрачивало коммуникативности, связи с аудиторией,— на наших глазах происходит процесс естественного отбора произведений, процесс, не регулируемый «сверху», а процесс органический. Поэтому вопрос глубины художественного обобщения в литературном произведении приобретает исключительное значение.

Я думаю, что формы нашего искусства будут усложняться, потому что усложняется сознание людей нашего общества.

И, наконец, последнее.

Мы считаем, что искусство является средством интернационального познания, поэтому важно уметь понимать через искусство чужой мир и вместе с тем делать чужому миру понятным наш.

У. ЭКО. Я полагаю, что мы должны определить термины нашей дискуссии. Это не причуда философа. По-моему, нужно прежде всего задать вопрос, что есть действительность, каково отношение литературы к действительности и что мы считаем языком литературы.

Разрешите мне предложить вам схему, быть может, ошибочную, но понятную. Эта семантическая схема принадлежит Причарду. Возьмем любой реальный предмет, который мы назовем референтом. Перед нами, согласно Причарду, треугольник «знак — значение — смысл». Я произношу слово «сигарета», и вот наивный семантик сказал бы, что значение (или референт) сигареты — вот это (показывает сигарету).

Когда я спрашиваю: «А вот это тоже сигарета?» (показывает папиросу) — тогда мы с ним приходим к выводу, что, произнося слово «сигарета», я говорю о некоем абстрактном классе значений, а индивидуальный случай сигареты, конкретная сигарета, которую я могу курить, та, которая способствует заболеванию раком, есть нечто существующее вне языка.

По-итальянски и то и другое — сигареты; если же мы будем говорить по-русски, одно — сигарета, а другое — папироса.

Мне говорят, что определенные условия жизни вынуждают изготовлять папиросу именно в таком виде. Поскольку в Москве бывает холодно и часто курят в перчатках или варежках, нужно, чтобы мундштук был длинным. Стало быть, произнося слова, мы отсылаем мысль не просто к реальному предмету, а к целому миру значений, являющихся плодом социальных условий. Но язык не знает этих реальных первоначальных условий, а знает лишь мир значений.

Может быть, найдется поэт, который скажет: «Жизнь — это сигарета» или «Жизнь — это папироса». И возникнет проблема: как он употребляет знак «сигарета», соотносит ли он его с коротким мундштуком или с фильтром. Смысл стихотворения изменится в зависимости от того, появится ли это стихотворение в России или в Италии.

Следует поставить прежде всего проблему соотношения языка с литературным языком и миром значений, представляющим собой мир, полный реальностей, но не в эмпирическом смысле слова. Я полагаю, что поэт, когда говорит о папиросе, в итоге может осуществить свой прием «остранения», которому нас научил такой мастер, как В. Шкловский, и в известный момент без опосредствования привести нас к эмпирическому, то есть к первоначальному, предмету.

Поэзия может разъяснить нам, почему мундштук в этом предмете длиннее, но для того, чтобы добраться до этой точки познания, поэзия идет зигзагами.

Мне кажется, стоит поставить перед собой вопрос — каково соотношение между

языком и поэзией? Может показаться, что поэзия представляет собой язык, говорящий о другом языке, тем самым она возвращает нас к реальности.

Самой большой ошибкой будет проводить прямую между знаком и так называемым объектом реальности. Здесь приходит на помощь искусство, здесь идет социальный процесс развития. Одно лишь значение — это не более чем иллюзия, лишь наше ошибочное представление о реальности.

Л. РОЗЬЕЛЛО. Я подойду к вопросу с лингвистической точки зрения и постараюсь дать определение методологического характера. Метод, которым я руководствуюсь, это метод структуральный в том виде, в каком мы его унаследовали от теоретиков Пражской школы, которые в свою очередь освоили опыт так называемого «русского формализма». Это, однако, не помешает мне поставить проблемы в их соотношении с марксистской методологией. Чтобы определить познавательную функцию литературы, по-моему, следует прежде всего выяснить связь между языком художественного произведения и языком вообще.

Известный швейцарский лингвист Ф. де Соссюр, различавший «речь» и «язык», полагал, что язык являет собой абстрактную систему (лингвистическую, коллективную, условную), в то время как речь является конкретной реализацией системы в конкретных высказываниях.

Эта схема кажется мне чересчур неподвижной, нуждающейся в уточнениях таких понятий, как обиходный язык, нормативный язык и, наконец, индивидуальная речь.

Лингвистическую свободу человека ограничивает лингвистическая норма.

Некоторые моменты лингвистической системы как бы узакониваются и представляют собой кристаллизованные формы, которые навязаны говорящему. Этот процесс стандартизации и нормативности включает в себя ряд факторов, не связанных с лингвистическим кодом,— это факторы морального, социального, культурного, политического порядка.

Узаконивание нормы есть, следовательно, проявление политической, культурной воли. Норма как бы устанавливает систему языка, навязывает ее с помощью орудий, отражающих политическую власть определенных слоев или господствующих классов.

Все национальные языки сформировались именно таким образом. Например, итальянский язык как национальный вовсе не является системой итальянского языка, как такового. Это — определенный тип манипулирования итальянским языком, который навязывается орудиями политического и культурного характера.

Единичный акт речи претерпевает влияние со стороны нормы грамматической и стилистической. Грамматическая норма есть совокупность моделей приспособления фонетической, морфологической, лексической, синтаксической систем.

Стилистическая норма исходит из узаконенных традиций — художественной, литературной. Стилистическая норма, которую, может быть, лучше было бы назвать нормой риторической, соответствует как бы традиционному письму: литературные произведения, действительно значительные, всегда противостоят риторической норме.

Функция литературного сообщения — это функция, которую мы определили бы как противостояние норме, унаследовавшей традицию. Мы больше не верим в романтическую идею народа-языкотворца, формирующего национальный язык. Лингвистическая система всегда создается чьей-либо целенаправленной волей: ее обедняют, фиксируют в виде нормы.

Мы всегда должны быть начеку, когда говорят о языке. Мы всегда должны отличать язык как свод неограниченных возможностей от лингвистической нормы, которая обедняет коммуникативность и сужает ее возможности.

Речь — это особая форма лингвистического отчуждения. Говорящий человек употребляет модели для того, чтобы дать собственное сообщение, довести до слушателя свою мысль, не обладая знаниями, не владея законами, которые предопределяют создание лингвистических норм.

Американский лингвист Хомский уверен в «компетенции» говорящего и основывает на этом понятии свою трансформационную грамматику, полагая, что человек имеет возможность создать бесчисленное количество предложений с помощью очень ограниченного числа элементов.

С аналитической точки зрения это верно, но, по-нашему мнению, эта концепция нуждается в социологической проверке, поскольку мы не считаем аксиомой тот факт, что все говорящие обладают равной лингвистической «компетенцией». В классовом обществе представители культурных слоев, представители правящего класса, безусловно, будут располагать большей «компетенцией», чем представители трудящихся. Рабочий класс, трудящиеся всегда будут употреблять язык, воспроизводя при этом не только «модели компетенции», но и различные типы поведения, иначе говоря, они будут повторять готовые фразы, повторять автоматически.

Явление лингвистического отчуждения проявляется в том, что средний говорящий пассивно принимает установленные правила и нормы.

Человеческое начало отчуждено до такой степени, что непосредственное языковое общение, языковое выражение порой предстает как оскорбление человеческого достоинства, а отчужденная речь, обозначающая общеизвестные ценности, представ-

ляется как подтверждающая человеческое достоинство и как отражающая веру человека в самого себя.

В работах молодого Маркса говорится об отчуждении человека, об овеществлении ценностей. Произвольность лингвистического знака как бы исчезает, поскольку соотношение между означающим и означаемым становится необходимым. Следовательно, не сам человек говорит на языке, а язык заставляет говорить человека, норма обедняет его речь.

Такова лингвистическая ситуация.

Какова же роль и задача литературы? Любое литературное, поэтическое, языковое сообщение, которое может сделать писатель, стремится к тому, чтобы восстановить прямое, неискаженное соотношение между обиходной речью и системой языка.

Роль литературы в том, чтобы воспротивиться своими средствами установленной норме. Таким образом, литературное произведение окажется выявлением бесконечных потенциальных возможностей, заложенных в языке. Иначе говоря, роль литературы состоит в том, чтобы воспротивиться отчуждению, и лишь тогда «компетенция», о которой говорит Хомский, становится социальной реальностью.

Познавательную роль литературы, я, со своей точки зрения, сужаю и рассматриваю в специфическом плане. Я понимаю ее как знание лингвистической системы, во всей широте ее коммуникативных и выразительных возможностей. Лингвистическая, языковая роль литературы, следовательно, всегда будет заключаться в противодействии, структурном и теоретическом, тем типам речи, которые неизбежно испытывают влияние автоматизма сложившихся норм. Пока что нельзя представить условия, при которых лингвистическая система не узаконивалась бы в виде норм, даже если можно предусмотреть определенное участие в более широких масштабах со стороны говорящих в выработке узаконенных форм коммуникативности.

В. ШКЛОВСКИЙ. Люблю Италию, не только Италию Данте, но и Италию неореализма.

Искусство живет не только в слове, но и в музыке, архитектуре, живописи, в немом и звуковом кино.

Мы держали в руках киноленту, понимая, что сфера искусства связана с языком, но шире слова.

Живопись пользуется мифом, но картина, используя миф, решает художественную задачу в красках, в построении пространства, не выразимого словом.

Искусство в своих построениях пользуется столкновениями смысловых величин, сопоставлением событий.

То, что вы сейчас сказали, я знаю с 1919 года, только знаю точнее.

Мы знаем, что существует прозаический и поэтический язык.

А то, что стихи можно печатать на этикетках спичечных коробок, давно известно — у нас в 1918 году на хлебных карточках печатали футуристические стихи.

Мы любим итальянское кино, мы видели в итальянских кинолентах сигареты и знаем, чем они отличаются от папирос, но это не явление искусства.

В творчестве мы идем от частного к общему, а не от общего к частному. И тот пласт понятий, который вы поднимаете, не самое главное — это частное явление. Это не относится к другим видам искусства — к музыке, к живописи, к архитектуре, к скульптуре; это частность.

Нужно точно определять термины, заниматься реальными вещами и понимать, что к чему.

Один писатель из Ашхабада рассказывал мне, как он шел однажды домой немного пьяный и вдруг его ударило по ногам. Он принял это как должное, он упал на лицо. Потом встал, но кругом не было города. Произошло землетрясение.

Он пошел к своему дому. Не было ни дома, ни семьи. На дворе лежала кошка с котятами. У нее были свои способы предчувствия землетрясения, и она вытащила котят.

У этой счастливой кошки не было отчуждения, ей не приходилось бороться с лингвистическими трудностями.

Что же такое искусство и может ли оно предвидеть будущее землетрясение?

В. Хлебников в 1912 году издал маленькую брошюру, состоящую из цифр и названий государств. И кончалась она словами: «В лето 1917 года». Я спросил его: «Ты думаешь, что в 1917 году русская империя кончится?» Он мне ответил: «Ты первый догадался».

А немного позже Маяковский писал:

Я,
осмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот,
вижу идущего
через горы времени,
которого не видит никто!

Он видел революцию, которую определял 16 годом. Он ошибся на один год.

Искусство есть способ ощущения мира, искусство, когда оно бьется за язык, обновляет язык. Используя структуры, созданные человечеством, сопоставляя их, как бы нарушая, искусство создает мир.

Гераклит говорил, что примером единства является лук, который, натягивая тетиву, выпускает стрелу. Созданием напряжения, созданием ощущения трагичности мира поэт предчувствует будущее. Это создается при помощи структуры, но структура — только дорога к этому, а цель — жизнь.

Спорю с теми, кто пытается изолированно описать стихотворение, подсчитывая его слоги. Явление искусства — это фиксация смены определений, а не последовательность слов. Предмет в искусстве появляется многозначным, разноосвещенным.

Строфы стихотворения, главы романа и эпохи развития искусства существуют в самом произведении.

Письмо Онегина к Татьяне нельзя понять без учета письма Татьяны к Онегину. Это смена очередей, как подчеркивает героиня, в то же время это фиксация подвижности взаимооценок.

Ирония и пафос — это методы натяжения, сдвиг, а не украшенная неподвижность. Мы не можем понять искусство Данте вне великого сопоставления кровавого спора флорентийских улиц, перенесенных на круги ада.

Герои существуют в двойном мире.

Ленин, делая в «Философских тетрадях» выписки из Гегеля, отметил, что остроумие обостряет различия уже неразличимого.

Часто остроумие трагично. Дело в том, что в искусстве надо видеть способ познания сущности. Стилистический прием — дверь, через которую мы входим в жизнь.

Нельзя систему двери рассматривать вне системы дома.

Иначе вы озябнете у стены.

Э. ФИЛИППИНИ. Различие в постановке вопроса, которое возникло в ходе нашей дискуссии, исторически обусловлено. С исторической точки зрения характерно, что у большинства итальянских участников проявляется сегодня такой подход к проблеме лингвистики, о котором, как говорит Виктор Шкловский, он знал еще в 1919 году. Это очень показательно. В самом деле, Шкловский, безусловно, отдаляется от чисто лингвистической стороны дела, в то время как в итальянской литературе, культуре и т. п. вновь вернулись к исследованиям, к поискам тех лет, главным образом для того, чтобы освободиться от множества путаных, двусмысленных проблем, которые наслоились в итальянской историографии, в эстетике и в литературной критике в результате итальянской догматической традиции. Мы с вами действуем и работаем в двух различных социально-культурных системах.

Л. ГИНЗБУРГ. Вопрос, который мы сегодня обсуждаем, исключительно важен. Литература как средство познания жизни и само назначение литературы — вот наша тема. Если мы уясним, в чем назначение литературы, то вопросы взаимоотношений между словом и мыслью, между знаком и реальностью станут нам гораздо яснее. Можно ли воспользоваться познавательной функцией литературы, не зная самой жизни? Совершенно ясно, что это невозможно. И в то же время слепым и беспомощным в гуще жизни останется тот, кто не вооружен тем богатством, которое дает литература, которое дает искусство слова.

Все это, наверное, старо как мир, и, может быть, не стоило бы это сегодня повторять, если бы не возникла мода, которая тоже стара как мир — сомневаться в смысле искусства, в его необходимости.

Я хорошо знаю высказывания вполне уважаемых поэтов и писателей Запада, которые продолжают заниматься литературным творчеством, но «в свободное от творчества время» прокламируют ненужность искусства.

Позвольте мне обратиться к двум авторитетным мнениям, которые, как мне кажется, никем не опровергнуты.

Л. Толстой полагал, что главная цель искусства — высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя выразить простыми словами. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и тем самым показывает общие всем тайны.

Ф. Достоевский сказал: высший реализм в том, чтобы найти человека в человеке. Меня зовут психологом, писал Достоевский, неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой.

Думаю, что нет того барьера между XIX и XX веками, о котором так любят говорить, и эти истины, высказанные величайшими художниками мира, мне кажутся неоспоримыми и сегодня.

Нам говорят, что в наше время решительно изменилась роль автора. Прошли, говорят, времена поэтов-пророков, хотя эту высокую миссию осуществляли и прокламировали Пушкин, Лермонтов, Шиллер, Гейне, только называли ее по-разному.

Сейчас — пытаются нам втолковать — времена пророков кончились. Роль писателя, поэта, художника умышленно «заземляют» — какой уж там пророк, если сами поэты называют себя ассенизаторами! Но все это не так просто! Ссылки, например,

на Маяковского, здесь несостоятельны. Да, Маяковский называл себя ассенизатором, водовозом, но каким? Революцией мобилизованным и призванным. И он же называл поэта «народа водителем». Слишком часто говорят об отсутствии особых функций, возложенных на поэтов, но это, к сожалению, стало формой снобизма, проявлением боязни взять на себя ответственность, которую возлагает на писателя время.

Между тем еще никогда не была так сильна вера в писателей, никогда не было таким искренним доверие к искусству, как сегодня, никогда оно еще не было так необходимо, как сегодня, хотя некоторые западные писатели говорят, что литература бессильна, что она стала опиумом для народа или эрзацем религии. Сейчас много говорят в мире о самоуничтожении искусства. Я имел удовольствие видеть знаменитый итальянский фильм Л. Висконти «Смерть в Венеции», сделанный по одноименной новелле Томаса Манна с использованием «Доктора Фаустуса». Казалось бы, фильм в полном соответствии с первоисточником доказывает возможность самоуничтожения искусства. Однако Висконти понял и доказал торжество искусства над смертью, над самоуничтожением: в фильме торжествует само искусство. Это и музыка Малера, и дух Томаса Манна, и искусство самого Висконти.

Е. МЕЛЕТИНСКИЙ. Я очень внимательно следил за сообщениями У. Эко и Л. Розьелло. И я не вижу ничего ошибочного или порочного в самих семиотико-лингвистических схемах, которыми они оперировали.

Но я думаю, что есть определенные трудности и в структурном подходе, особенно тогда, когда речь идет не только об анализе явлений, но когда на художественное творчество возлагается надежда как на инструмент преодоления конфликтов социального порядка.

Я сам использую семиотическую методику и никак не склонен противопоставлять структурному анализу наивный реализм или вульгарную социологию. Такого противопоставления, как мне кажется, не было в выступлении Б. Сучкова. Структуралисты совершенно правы в том, что отношение обозначающего («образа») к обозначаемому как элементу действительности не является простым, прямолинейным и не может быть изолировано от семантической системы, в которую входит это обозначающее, и от символического языка искусства. Но сам вопрос об отношении искусства к внешнему миру, усложняясь, сохраняет свою важность и известную остроту.

В выступлении Л. Розьелло речь шла о лингвистическом самовыражении в культуре и сама социальная коллизия рассматривалась только на лингвистическом уровне, тогда как литература выступает у него в терапевтической роли, в качестве инструмента воссоздания известной психологической и социальной гармонии. Сама постановка вопроса интересна, и все же она в некоторой степени парадоксальна.

Как известно, лингвистика, и исторически и логически, явилась отправным пунктом для развития структуральной и семиотической теории. Но самые серьезные трудности возникают, как мне кажется, не на чисто лингвистических уровнях, а на более высоких, специфически литературных.

Л. Розьелло показал, что даже на лингвистическом уровне самовыражение человека и правильное отражение внешнего мира наталкиваются на ряд барьеров, при этом происходит искажение; возникает почва для «отчуждения». Тем более эти трудности существуют собственно в литературе, которую никак нельзя рассматривать как более надежный инструмент «наведения порядка».

При переходе от языка к литературе хотя бы относительное, условное отделение, противопоставление «информационного» и чисто «структурного» делается почти невозможным. Характерно, что Леви-Стросс в своей первой статье о мифе видит основную модель мифа в языке как основном средстве информации, а в дальнейших своих исследованиях, в частности в «Мифологиях», все больше сближает мифологию не столько с языком, сколько с музыкой как классическим образцом структуры. При этом Леви-Стросса интересует в конечном счете сама анатомия человеческого ума, который выражает себя в мифологии, искусстве и т. д.

В музыке и в других искусствах информация есть прежде всего информация о собственном стиле, о манере самовыражения. Вместе с тем это самовыражение является одновременно и передачей сообщения об окружающем мире. Для правильного понимания и научного описания соотношения этих аспектов необходимо дальнейшее углубление семиотической методики, несомненно связанное с преодолением известных трудностей. На эти трудности указывает в настоящее время целый ряд авторов; совсем недавно это сделал американский специалист по античной мифологии Кёрк в специальном разделе книги «Миф. Его значение и функции» (1970), посвященном структурализму.

Нет необходимости возвращаться к наивному реализму или к вульгарной социологии, но необходимо учитывать различные стороны поэтической «модели мира», сложнейшее взаимодействие субъективного и объективного моментов.

Мне кажется, что усовершенствование семиотической методики и преодоление указанных трудностей должно предшествовать постановке вопроса о применении искусства в его «терапевтической функции», в особенности когда речь идет о социологической коллизии на лингвистическом уровне.

Б. СУЧКОВ. Я хотел бы поставить один вопрос. Я понял значение того метода, который предлагает Л. Розьелло, следующим образом — лингвистический подход позволяет установить в искусстве рациональные связи и рациональные отношения. Но зачем искусству рациональные связи? Разве смысл искусства состоит в том, чтобы рационализировать мир? Почему искусству не позволено чувство? Мне кажется, что рациональная структура, лишенная эмоционального содержания, или искусство подобного рода просто не нужны. Мне кажется, что такое представление о рациональности убивает душу искусства. Вы извините, что я позволяю себе употребить столь старомодное слово, как «душа», но я имею в виду эмоциональный мир человека.

Противопоставление рационального искусства эмоциональному является личным убеждением итальянских участников разговора или это характеристика задач искусства вообще?

Л. РОЗЬЕЛЛО. В. Шкловский прав, когда говорит, что надо всегда точно определять употребляемые термины. Я этого не сделал, и отсюда могли возникнуть недоразумения.

Когда я говорю о рациональности, я имею в виду исключительно научный термин. Я не верю в четкое разграничение — в нем повинен идеализм — между иррациональным и рациональным. Рациональность выражается в моделях, приобретших формальный и общедоступный характер. Должны ли мы отказаться от завоеваний науки, в частности от формализации? Я не согласен с этим. Каково бы ни было человеческое чувство, если оно выражается в определенной форме — лингвистической, визуальной или музыкальной,— все это принадлежит миру рационального.

Эмоция есть часть индивидуальной человеческой психологии. В тот момент, когда эта эмоция передается кому-то, она становится достоянием общества.

Магия характерна для той стадии человечества, которая сейчас уже преодолена. Мы можем завоевать мир только с помощью рациональных орудий, а не с помощью того мастерства, которым обладает магия. Только с помощью науки можно завоевать мир, то есть сделать его достоянием человека.

П. БУТТИТА. Мне кажется, я правильно понял Л. Розьелло: литература это не только лингвистика, а лингвистика — не единственный инструмент, с помощью которого можно прочитать художественное произведение и приблизиться к его пониманию. Но что же такое литература и что такое искусство?

Пусть извинит меня Л. Розьелло, но мне показалось противоречивым то, что он так жестко настаивает на понятиях «рациональность» и «наука». Мне кажется, мы живем в эпоху, когда наука не только требует от нас точных ответов, но и учит нас гораздо большему. Наука научила нас самому методу отыскания ответов, представляющих собой альтернативу, а не немедленным и всеисчерпывающим ответам.

Литература — это вовсе не только лингвистика, не только социология, не только история литературы. Я далеко не убежден в том, что все поведение человека, все проявления человеческого, в том числе и литературу, можно свести к процессам, которые научно определены с абсолютной точностью и однозначностью.

Л. Гинзбург напомнил нам, что вначале было слово. Но он забыл о строительстве Вавилонской башни. Если вспомнить страницы книги, об этом повествующей, то можно сказать, что до определенного момента была лишь одна система, одна возможность коммуникации. Но некто, недовольный строительством Вавилонской башни, разрушил единый код, которым располагало множество людей, и впоследствии этот некто изобрел литературу. Что он изобрел? Он изобрел многозначность — это тоже не так плохо. Он изобрел такие коды, которые людям доставили множество тревог. Люди вынуждены с тех пор сталкиваться с огромным числом лингвистических систем, которые можно интерпретировать по-разному.

И если вернуться к вопросу о роли художника как творца будущего, то мы вынуждены будем прийти к выводу, что наша задача и задача всех тех, кто будет заниматься нашим ремеслом, состоит в том, чтобы воссоздать некий единый код, который существовал до столпотворения.

Мне кажется, сейчас нет художника, который мог бы выполнить эту задачу, но я надеюсь, что он грядет.

А теперь, покончив с мифологией, я, в свою очередь, хочу поставить вопрос: неужели так шокирует возможность магического? Л. Розьелло твердо убежден, что магия составляет прошлое человека, что магия чужда современности и будущему. Л. Розьелло отрицает самую возможность магии, пророчества художника. Я вынужден не согласиться с этим, потому что такой подход лишает существование человека смысла.

Я хочу подчеркнуть другую сторону вопроса — если загадка существования человека не разрешена, надо стремиться разрешить ее научным путем.

Д. ЗАТОНСКИЙ. Мне представляется, что до тех пор, пока мы не выясним несколько моментов, мы будем пребывать в состоянии взаимного «лингвистического отчуждения». Причем этот феномен, мне кажется, проник уже и в ряды итальянской делегации. Я понял Л. Розьелло таким образом, что высвобождение морфем и синтаксических

конструкций из процесса автоматизации и банализации он считает функцией (и, вероятно, в настоящий момент главной) самой литературы, а не отраслей науки, ее изучающей.

Б. Сучков, говоря о том, что не только рациональное входит в пределы и границы литературного и вообще художественного восприятия и отражения мира, подразумевал именно литературу, а не способы, аспекты и виды ее изучения, то есть имел в виду, что все эти явления логика не допускает, а психология допускает,— как говорил в горьковском «Климе Самгине» Кутузов о явлениях идеологической расхлыстанности и духовного декаданса предреволюционного периода в России. Когда же Л. Розьелло возражал Б. Сучкову, то имел в виду уже не литературу, а аспекты ее изучения.

Поэтому мне казалось важным вернуться к этому вопросу и еще раз уточнить, что же имел в виду Л. Розьелло: функции литературы или функции ее структурно-лингвистического изучения, потому что, если мы этого себе не уясним, то зайдем в некий лингвистический тупик.

Ф. КОЛОМБО. Мы очень признательны за то исключительное внимание, с которым здесь отнеслись к нашим проблемам. Наша группа состоит из людей весьма разных. Среди нас есть люди, предпочитающие научный подход в исследовании литературы, и люди, которые пытаются работать в области искусства. Нас, итальянцев, объединила здесь лишь необходимость совместно реагировать.

Итальянские выступления заключали в себе известную ошибку, состоящую в том, что некоторые из нас чувство подлинного, реального рассматривали как некий волшебный ключ, который открывает все двери. Поэтому многие из нас сразу же стали объяснять, к а к они работают, вместо того чтобы изложить свою точку зрения на то, п о ч е м у они работают так, а не иначе.

Таким образом, выпало одно звено. Приведу пример. Если бы в этом зале в эту минуту произошло то, что некогда случилось в Помпее, и мы оказались захороненными под пеплом, археологи столкнулись бы со сложной проблемой — что разделяло эти две группы в момент, когда на них обрушились потоки лавы?

Они, вероятно, высказали бы какие-то догадки. Один археолог предположил бы, что речь идет о столкновении людей более молодых с более пожилыми, которые хотят передать молодым свой факел, а те не хотят принять его из их рук. Другой археолог предположил бы, что речь идет о людях религиозных, пытающихся убедить неверующих, а третий — предположил бы, что это была встреча между художниками и учеными. Художники верят в иррациональное, магическое и создаваемое творческим актом; ученые же требуют однозначной научной уверенности.

Вероятно, археологи при анализе лент магнитофонной записи могли бы заметить и другое весьма существенное обстоятельство — собравшиеся здесь люди принадлежат к двум разным политическим, культурным и социальным системам.

Мы должны попросить вас рассматривать все то, что вызывает у вас вопросы и возражения, в рамках иной социально-политической системы, чем ваша.

Вы знаете, что мы приехали сюда с чувством дружбы к вам. Мы ощущаем необходимость постоянной критической позиции по отношению к собственной стране, и в этом смысле просим понять нас. Когда мы в своих выступлениях отвечаем на некоторые ваши упреки, то часто мы отвечаем не вам, а имеем в виду культурную и социальную систему страны, в которой живем. У себя в стране мы не можем принять предложение В. Шкловского рассматривать живопись, кинематографию и архитектуру вне той лингвистической проблемы, которую сформулировал У. Эко.

Допустим, кто-нибудь из нас архитектор, который мечтает построить такой прекрасный дом, какой только можно себе представить. Теперь мы спросим у этого архитектора: может ли он, приняв ваш призыв верить в ценности искусства, превратить создание этого дома в цель своей жизни, зная, что дом будет выстроен только для привилегированных?

Станете ли вы упрекать этого архитектора в том, что он следует бесцельной моде и забывает о назначении искусства, если он, вместо того чтобы строить дом, начнет рассуждать об архитектуре как о системе результатов? Если В. Шкловский полагает, что рассмотрение двери в стене отрицает отсутствие комнаты за этой дверью, то нам трудно будет понять друг друга. Мы просим воспринимать наши суждения в рамках наших реальных условий.

Не раз нам довелось слышать такие формулировки: «все люди», «говорить всем людям», «обращаться ко всем людям»... Но кто же эти все люди в обществе, разделенном на классы? Может быть, это привилегия советских писателей и они имеют основания полагать, что пишут романы и стихи, обращаясь ко всем людям. Мы не обладаем этой магической возможностью обращаться ко всем людям. Мы просим рассматривать наш кризис не как акт нашего отказа от своего долга интеллигентов, а как поиск трудных и новых путей, которые мешает нам найти разделенное на классы общество.

Может быть, тогда вы лучше поймете, почему вызывают у нас недоверие установленные системы языка; может быть, тогда станет понятнее наш интерес именно к тем областям, к тем зонам работы и деятельности, в которых сам вопрос о языке, его прочности, его устоях ставится под сомнение и рассматривается как кризисный.

В адрес Л. Розьелло был брошен упрек в рациональности. Я думаю, он одобрит (а может быть, и вы присоединитесь к этому высказыванию) английского психиатра Лэнга, определяющего шизофрению не как индивидуальную патологию, а как социальную болезнь. Лэнг сказал, что безумие есть попытка коммуникации, осуществляемая средствами, обычно не пригодными для коммуникации. Это объясняет приверженность к экспериментализму как средству не адекватному обычной коммуникации, а также тот интерес, который мы, люди, не занимающиеся специально медицинскими проблемами, проявляем к проблеме разрушенного, отчужденного языка.

Б. СУЧКОВ. У меня маленькая реплика: я себя почувствовал в положении человека, который не подозревал, что он всю жизнь говорит прозой.

В вопросах, поставленных перед итальянскими коллегами, я высказал нашу довольно традиционную точку зрения. Но мы в своей среде формулируем все это гораздо более резко. Может быть, мы привыкли говорить со своими коллегами более открыто, и это наложило отпечаток и на мое выступление. Это во-первых.

Во-вторых, для нас очевидна необходимость разобраться в логике ваших рассуждений. То, о чем мы сейчас говорим, позволяет снять слой известного взаимного недопонимания.

Но, видимо, для того, чтобы наш диалог получился плодотворным, нам следует яснее изложить свои исходные позиции.

Из того, что вы сказали по вопросу об истоках экспериментализма, мне стало очень многое понятно. Но это не значит, что я со всем согласен и все это принимаю.

Хотелось, чтобы мы могли внести в наш контакт больше взаимопонимания, не рассматривали друг друга как людей, стоящих на радикально антагонистической точке зрения.

Е. ВИНОКУРОВ. Тему дискуссии «Познавательная функция литературы» я понял прямо и даже, может быть, буквально. Я хочу кое-что сказать о познавательном значении лирики.

По моему представлению, лирика — это не мечтательность и не фантазирование, как думали некоторые в XIX веке, а точная научная фиксация движений психики поэта, это сейсмограф и кардиограф. Поэзия — это исследование о людях, их внутренней жизни, и отсюда — требование максимальной точности. В этом смысле поэт — настоящий исследователь. Я бы сказал: дело поэта — подслушивать шорохи и превращать их в громы.

Достоевский — вот пример писателя, давшего многое в смысле познавательности.

Недаром, как это широко известно, Эйнштейн считал, что ему помог сделать его гениальное открытие не кто иной, как Достоевский.

Достоевский был великий экспериментатор, но не только в области художественных средств, а главным образом в области психики человека. Он ставил человеческую душу в разные положения и наблюдал за ее поведением.

Многие литературные школы в двадцатые годы отрицали познавательное значение литературы. Они считали, что поэт — это искушенный ремесленник, который оформляет задачи, поставленные перед ним извне. Они считали, что писатель — это только умелый мастер. Они утверждали, что писатель — плохой инструмент для постижения жизни, старомодный, неточный и сомнительный; что познавать жизнь нужно только по политэкономическим, статистическим, социологическим исследованиям и т. д.

Я с этим не согласен. Я не считаю, что поэт — это лишь обработчик слова. Поэт есть прежде всего источник идей.

Когда-то Пуанкаре заметил, что наука — это кладбище гипотез. Но литература тем не менее от Гомера до наших дней жива.

Кто-то пошутил, что читать надо научные книги — самые последние, а художественные произведения — самые старые. Это шутка, но в ней есть доля правды.

Здесь очень интересно выступал Л. Розьелло. Он говорил о несоответствии языковой формы и живого языка. Да, в языке таятся огромные потенции, которые требуют постоянного высвобождения. Я думаю, что поэт должен глубоко нырять в живой, бурлящий язык, в его глубины. Но он должен и «выныривать», ибо внутри языка есть разум — я бы сказал: логос,— ибо язык, как и каждое стихотворение, не механическая сумма слов.

В этой связи я скажу кое-что о работе поэта. Слово «работа» не совсем подходит для поэта, потому что он должен работать в первую очередь над своими ощущениями, и когда меня спрашивают, над чем я работаю, мне всегда хочется сказать, что я работаю сейчас над «ощущением прошедшей минуты», «над ощущением краткости жизни», «над ощущением высокого» и т. д. Работа поэта заключается в точном фиксировании, в материализации этих ощущений.

В. Шкловский и Б. Сучков правильно отметили несколько чрезмерно рационалистический подход Л. Розьелло. Я не теоретик, но мне кажется, что от формального анализа художественных произведений всегда остается некий неразложимый остаток. Только «количественный» анализ у меня вызывает сомнение.

Я не могу согласиться с одним из структуралистов двадцатых годов, который утверждал, будто страсть есть только конвергенция приемов.

Я здесь, может быть, сказал не новые, известные вещи, но они мне представляются истиной, а истина — слишком серьезная вещь, чтобы быть старой или новой.

Э. ФИЛИППИНИ. Ф. Коломбо поставил в качестве основной проблемы различие культур в различных социальных, экономических, лингвистических системах. Очень точно, конкретно и прямо он сформулировал свое отношение к поэзии внутри одной из двух систем, в той, к которой принадлежим мы. Я сделаю попытку кратко ответить на все восемь тезисов повестки дня, исходя из своей культурно-социальной системы.

Сначала о теме дискуссии — «Познавательная функция литературы». В ней есть две стороны — познание и та всех шокирующая литература, о которой никто толком не знает, ни в чем состоят ее методы, ни каково ее положение и цели. Эта проблема в нашей культурной традиции была снята и в каком-то смысле снова поставлена еще Гегелем.

Мне казалось, что проблема «литература и познание» — это проблема, которая относится целиком и полностью к XVIII веку, когда рационалистическая система мышления предполагала, что ей очень хорошо известно, каковы категории рационального, Логики с большой буквы, когда эстетическая деятельность рассматривалась как форма логики с малой буквы.

Когда Кант, пытаясь преодолеть догматиков-рационалистов XVIII века, был вынужден столкнуться с проблемой синтетических, априорных суждений, он ввел понятие категории — мостик между эстетикой и логикой с малой буквы и миром рационализма.

Так вот, через этот мостик проходит философия романтизма, основывается на ней и система гегельянства. И не случайно в конце концов в своей «Эстетике» Гегель провозгласил конец искусства, как бы предвосхищая то, что Б. Сучков опасался услышать в речи Л. Розьелло.

Проблема познавательных возможностей искусства ставится вновь довольно радикально, если не исчерпывающим образом, в трудах Маркса.

Существуют ли специфические возможности художнического познания действительности?

Я попытаюсь говорить, придерживаясь тезисов. Я считаю, что, безусловно, существует возможность познания действительности. Что касается специфической стороны этого познания, то осуществляется оно тем способом, которое искусству необходимо, чтобы выявить в море анонимного, несказанного то сообщение, которое создается искусством, как таковым. Я убежден, что искусство есть отражение действительности.

В мире, где мы живем, чувства и то, что мы называем «витализмом», представляют собой монополию определенной промышленности. И мы действуем внутри социальной, культурной действительности, настолько извращенной, что поэт должен ставить себя на самый край противоречия.

Опасность, что искусство может стать искусством для искусства, исторически существует. В то же время следует иметь в виду: когда происходит акт творчества, направленный на то, чтобы создать сообщение и выразить в этом сообщении чье-то собственное «я», роль объективной реальности в произведении искусства становится моментом диалектики отражения.

Теперь о вульгарном социологизме в современной западной критике. Эта проблема очень сложна, и я не знаю, с помощью какого лозунга к ней подступиться.

В западной литературе роман возник и расцвел главным образом с приходом буржуазии. Я лично не придерживаюсь того мнения, что необходимость рассказывать какую-то историю обязательно связана с буржуазией. Однако не уверен, что в истории литературы это происходило всегда в форме романа. Я могу представить себе, что в будущем может развиться очень богатая устная литература, у которой будет мало общего с романом.

Следующий тезис — критика левацких положений группы «Тель-кель» и «Группы-63». «Группа-63», практически уже не существующая, была создана людьми, каждый из которых по-своему хотел быть марксистом. Внутри «Группы-63», а также внутри группы «Тель-кель», много спорили о проблемах идеологии.

По-моему, проблемы идеологии правильнее было бы рассматривать вместе с диалектикой отражения.

Затем идет вопрос о критике концепций неопозитивистов и структуралистов. Если попытаться ответить на этот вопрос также в форме тезиса, то я скажу, что приравнивать структурализм к позитивизму тенденциозно. Я считаю, что структурализм никогда не отрицал сознания. Он, напротив, занят другим: он изучает микро- или макроструктуры значений, независимо от сознания, чьим плодом они являются.

Что касается опыта советской критики в решении проблем творчества, то я хочу просто выразить мою большую заинтересованность. Я не знаю новейшей советской критики. Проблема творчества, как таковая, насколько я могу судить на основании выступлений, стоит в центре внимания советской критики.

Таким образом, в известном смысле творчество находится в центре нашего внимания. В литературе (я возвращаюсь к выступлению В. Шкловского) безусловно есть идеи, безусловно есть чувства. Но в литературе идеи и чувства превращаются в слова, чтобы вновь стать идеями и чувствами рецептора.

Л. ПИНЬОТТИ. Остановлюсь на двух вопросах — авангардизме и лингвистическом отчуждении. Быть в авангарде в условиях социалистического общества и в условиях неокапиталистического общества — совсем не одно и то же. Авангардист в условиях социализма работает ради общества, в котором он живет, авангардист в условиях неокапитализма работает против своего общества. В условиях социалистического общества авангардист участвует в процессе лингвистического выражения и направляет его, в условиях неокапиталистического общества авангардист стремится «опрокинуть» те средства лингвистического выражения, которые «присвоил» капитализм. Иными словами, авангардист не хочет говорить голосом хозяина, не хочет говорить языком, который украден правящим классом у общества.

Но знаки могут приобретать иное идеологическое и семантическое значение — в зависимости от помещения их в тот или иной контекст. Поэтому нет общей, пригодной для любого случая постановки проблемы.

Когда речь заходит о лингвистическом отчуждении, то и здесь различны позиции писателя, работающего в неокапиталистическом обществе, и писателя, работающего при социалистической системе.

Однако и писатели, работающие в условиях социализма, должны принимать к сведению факт прогрессирующей банализации языковых средств.

Новый способ употребления языка, постепенно прогрессируя, приводит и к новому способу понимания действительности и, следовательно, может способствовать изменению мира. К сожалению, эту истину очень неплохо усвоили в нашем обществе правящие классы. Они так хорошо усвоили этот урок, что наслаждаются так называемой «литературой красивой фразы», хорошо смотрящимися картинами и приятной музыкой. Они поняли, что искусство помогает торговать, что литература в случае надобности может быть использована для закабаления.

Но литература и искусство умирают, как только попадают в руки эксплуататоров. Часто бывает, что художник, сознающий эту западню, собственными руками убивает свое произведение. Здесь в конечном результате мы приходим к тому, что обычно называют «смертью искусства».

Что касается взаимосвязи поэзии и поэтики, то я лично глубоко симпатизирую литературе, которая одновременно является поэзией и поэтикой. Я думаю даже, что лучшая поэзия — это замысел поэзии и лучшая проза — замысел прозы. По крайней мере, такова модель, к которой стремилась на протяжении веков передовая литература.

Передовая — значит, экспериментальная, значит, авангардистская. Эта литература стремится выдвинуть на первый план проект, замысел, поэтику, противопоставляя их исполнению, осуществлению, грубо говоря, поэзии.

Проект, то есть поэтика произведения, создает ощущение эстетического волнения своей неожиданностью, вместе с тем поэзия, то есть реализация, порой разочаровывает своей предвиденностью. От замысла модели до осуществления, разумеется, большая дистанция. Сегодня она стала короче. Современная живопись, архитектура дают тому ряд ярких примеров.

Необходимость сблизить поэтику с поэзией в рамках передовой литературы вытекает из стремления к эксперименту в области языка, в области лингвистического выражения. Экспериментальные тексты требуют инструкции по их использованию. Подобные инструкции — в зависимости от того, в какой форме они излагаются,— могут принимать идеологический характер манифеста или же более систематизированный характер эстетического кода. В любом случае необходимо определить формы новых сообщений в их образовании.

Теперь я хотел бы остановиться на взаимосвязи поэзии и политики. Эта взаимосвязь также имеет отношение к тому, что называют «смертью литературы». Можно спросить, а существует ли сегодня, в условиях массифицированного технологического, неокапиталистического общества возможность политической литературы?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо выяснить, что обозначают эти слова — «политическая литература». Это не «завербованный» роман, это не речь на митинге, не передовая статья, не стихотворение, произнесенное громовым голосом. Это — нечто трудно определяемое. Это литература действия, в которой слова подкрепляют факты, а факты становятся детонаторами слов.

Не следует преувеличивать опасность того, что литература идет к самоубийству. Искусство давно играет с собственной смертью и находит все новые поводы и причины для того, чтобы жить. Что делает писатель? Где он сегодня? До вчерашнего дня писателя чаще всего представляли себе усердно работающим за письменным столом. Сегодня чем больше писатель сидит за столом и пишет, тем сильней ощущает, как почва ускользает у него из-под ног, из-под стула, на котором он сидит, из-под стола, из-под его пера. Действительность уходит. И им овладевает тревога: куда двигаться?! Что делать?!

Важнейшая опасность, угрожающая писателю,— оказаться вне действия. Тогда действительность уходит от него, нейтрализуется. Символическое значение слова утрачивает свои широкие границы и становится общим местом. И тогда наступает лингвистическое отчуждение.

Лингвистическое отчуждение находится в зависимости от «пересадки» языка из одного контекста в другой. Например, стихи поэта, вырванные из контекста, могут

способствовать продаже определенного вида товаров. Но писатель, заняв противоположную позицию, может бороться против лингвистического отчуждения, выйдя из собственной раковины.

Будет ли отказом от его собственного долга, если он станет заниматься политикой, перейдет непосредственно к политическому действию или, если взять крайний случай, перестанет писать, чтобы превратиться в политика?

Нельзя, однако, пройти мимо того, что можно назвать членовредительством, саморазрушением литературы. Так приходят к тезису Че Гевары о «самоубийстве интеллигенции как класса».

Е. ВИНОКУРОВ. Я хотел бы кое о чем спросить Л. Пиньотти — мне кажется это важным в связи с той позицией писателя, которую он обрисовал. Вопрос следующий: считает ли Л. Пиньотти, что он, как писатель, и любой другой писатель в его мире, противостоит один на один совершенно монолитному неокапиталистическому, или позднекапиталистическому, миру?

Принимается ли во внимание существование возможных союзников этого писателя, людей мыслящих, как и он, к которым он может обратиться с каким-то сообщением не только чисто разрушительного характера?

Л. ПИНЬОТТИ. Писатель обладает в известном смысле привилегией оппозиции неокапиталистическому обществу. Я не хочу говорить об исключительном или монолитном праве писателя на страдание и мученичество. Я пытался только наметить свою гипотезу, исходя из существующего положения в литературе и искусстве внутри этого общества. Вполне очевидно, что в различных случаях, время от времени писатель печатается. Между писателем и обществом есть объективные и социально-исторические связи.

Б. СУЧКОВ. Мы услышали изложение теории, с которой можно соглашаться или не соглашаться. Меня интересует конкретно, какое произведение можно на основе этой теории привести нам в качестве примера?

Л. ПИНЬОТТИ. Здесь не место называть отдельные произведения. Хочу сказать, что часто встречаюсь с писателями, у которых собственные идеи о литературной методологии и поэтике противоречат фактической работе, которая ими ведется. И подтверждением служит то, что мои произведения, написанные в последнее время, также противоречат тому, что я сейчас здесь говорю.

Д. ГРАНИН. Как писатель, я боюсь таких дискуссий. Опасно оказаться в положении человека, которого спросили: куда он кладет бороду ночью — поверх одеяла или под одеяло? Он после этого не мог спать, а я боюсь, что перестану писать.

К счастью, многого я не понял. Но из того, что я понял, некоторые вещи меня живо заинтересовали, и в частности выступления Ф. Коломбо и Л. Пиньотти. Я завидовал бесстрашию своих коллег, которые всегда знают, куда класть бороду.

Дело в том, что в последние годы я, как и многие другие писатели, придавал большое значение влиянию научно-технической революции на литературу. Во многом наши надежды оправдались. Действительно, литература обогатилась и духом современных исследований, и научной лексикой, новыми героями, проблемой отношения человека к природе, отношения человека к машине и т. д. Однако не все наши надежды оправдались.

Ощущение такое, будто распотрошили куклу и стали изучать опилки. Вот это стремление познать структуру вещей по опилкам представляет для литературы большую опасность. Правда, которую надо доказывать, становится наукой.

Для литературы, мне кажется, наступает время возвращения цельности. Литература, обогащенная анализом и интересом к научному познанию, на каком-то новом этапе хочет (по крайней мере я в своей работе испытываю это желание) вернуться к цельному пониманию человека.

В нашей стране приходится иметь дело с огромной читательской аудиторией, весьма просвещенной, весьма культурной и образованной. Писатель стремится не столько продемонстрировать превосходство своих знаний, сколько поделиться своими чувствами, ощущениями, а главным образом, очевидно, сказать о тех нравственных проблемах, которые возникают в нашей действительности.

Но это не монолог, это спор, страстный диалог, в котором принимает участие и многомиллионная аудитория.

В этом неоспоримое преимущество народной литературы, которая может оказывать все большее влияние и позволяет видеть мир во всей его сложности.

Допустим, возникла проблема в науке — пересадка сердца. Эта проблема ведет в хирургии к иммунологическим проблемам, а те, в свою очередь, требуют решения моральной проблемы: права изъять сердце у его владельца.

Но для поэта, для писателя возникает совершенно иная проблема — проблема человека, который может отдать свое сердце, реализовать свою любовь.

Главное — это все возрастающая роль литературы, перед которой стоят мучи-

тельные идейные и нравственные проблемы; при такой ответственности писателя трудно отделить функций познавательные от функций эмоциональных и даже, может быть, проповеднических.

Дж. Д'АГАТА. Мне хотелось бы в нашу дискуссию внести вклад писателя. Хотя, мне кажется, на поставленные вопросы ответы должны дать философы.

Исходя из моего писательского опыта, я хотел бы присоединиться к тому, что было сказано Ф. Коломбо о творческих сомнениях и трудностях, с которыми сталкиваешься при характеристике своего героя.

Мой пример показателен для многих западных писателей — для тех, кто, по словам Э. Витторини, работает «распахнув окна в мир». Лично я переживаю одно противоречие. Вероятно, это связано с тем. что, несмотря на научно-естественное образование, я стал гуманитарием. Поэтому для меня вопрос о познавательной функции литературы — вопрос ключевой.

Познание есть изначальная потребность человека. Эта потребность в познании накапливалась на протяжении веков. В искусстве много различных способов выражения. Когда мы повторяем, что вначале было слово, мы также имеем в виду, что вначале был писатель.

В ходе научно-технической революции, как мне кажется, осуществляется переход от общества, которое можно было бы определить как аграрное, к обществу индустриальному. В связи с этим роль искусства изменяется. Типично, например, для нашего века такое явление, как выставки изобразительного искусства. В предшествующие времена ни один художник не испытывал потребности выставлять напоказ свои произведения. Художник создавал произведения, отвечающие требованиям общества. С тех пор как общество стало требовать все меньше, а потом и вовсе перестало что-либо требовать от него, художник начал предлагать самого себя.

Я думаю, задача писателя сегодня — пытаться исследовать, пытаться в своих произведениях сообщить как можно больше информации.

М. БАЖАН. Мне кажется, что выступающие — особенно наши итальянские друзья — несколько сузили круг вопросов, намеченных для обсуждения. И я понимаю, почему советские писатели не согласны с позицией Л. Розьелло, который абсолютизирует роль новых математизированных методов литературоведческих исследований. Не может не вызвать сомнения и положение о первенствующей деструктивной, нарушающей нормы языковых функций роли современного литературного творчества.

Л. Розьелло заметил, что высказываемое нами утверждение о решающей роли народа как творца языка — пережиток романтического понимания языка, обычного для XIX века. Товарищ Розьелло поправляет нас, говоря, что создание языковых норм — это привилегия господствующего класса. Вы, мол, теряете в своих утверждениях классовую точку зрения. Ведь в условиях капиталистического порабощения язык не может быть собственностью народа.

Так ли это? Надо различать — всегда ли творец той или иной ценности является и ее владельцем? Разве в условиях капитализма не трудящийся — творец материальных ценностей? Однако разве они его собственность? Так же и с языком. Конечно, правящая буржуазия имеет несравнимо больше, чем простой трудящийся народ, возможностей для использования языка в своих целях, являясь хозяином и средств массовой информации, и заправилой на всех этажах идеологической надстройки, однако это не значит, что она — творец языковых богатств.

Я понимаю, что Л. Розьелло изрядно надоели квазипарадные излияния реакционных кругов итальянского общества и их лингвистических апостолов, их охранительные устремления. Эту грязную воду надо решительно выплескивать, но надо остерегаться, чтобы вместе с водой не выплеснуть ребенка.

Нет, товарищ Розьелло, ни современный баск, ни каталонец не согласится с вашим утверждением. Не согласен с ним и я. Мой народ, опираясь на помощь других братских народов, не только сохранил свой язык, но и развивает, обогащает его на основе не разобщения, а на основе единения народов. Я знаю, какой великой и творческой была роль писателей в истории языка моего народа. Конечно, она была и деструктивной, помогая народу изживать омертвевшие, устаревшие языковые нормы, но прежде всего она была конструктивной.

То же диалектическое единство являет нам и история итальянского языка, деятельность итальянских писателей. Но Данте опровергал не нормы, а целую систему средневековой латыни, которая тогда своей коммуникативной функции уже не могла выполнять.

Я с большим вниманием и симпатией слушал выступление Ф. Коломбо, но никак не могу согласиться с тем, что нашу дискуссию он представляет как спор между поколениями, и с его положением о так называемом авангарде в искусстве и литературе как о силе исключительно отрицающей, отвергающей, противоборствующей.

Какими были бы мы коммунистами, если бы не понимали протестантского пафоса деятельности и творчества передовых художников Запада, выступающих против господствующей в их странах буржуазной идеологии во всех ее проявлениях. Так мы рассматриваем и современное студенческое движение в Западной Европе и в Америке, так

мы рассматриваем и явления современного западноевропейского авангардизма, но мы видим и их слабость, их недостатки, близорукость, анархистскую разбросанность, игнорирование позитивной, конструктивной, то есть коммунистической, материалистически-диалектической программы. Подобную слабость мы усматриваем и в утверждениях только лишь деструктивного начала в художественной и языкотворческой деятельности современных художников, писателей, языковедов.

Всем сказанным я никак не хочу отрицать значения, важности и эффективности применения и дальнейшей разработки методов структуральной лингвистики для изучения всей современной литературы, в том числе и советской литературы. Однако никакая самая изощренная математика не позволит исчислить неисчерпаемые народные источники, все многообразие жизни, все богатство творческих исканий, без чего нет и не может быть литературы и искусства, которые поистине можно было бы назвать живыми, народными, передовыми.

Ю. ТРИФОНОВ. Наше время, двадцатый век, при всей его необозримости — это век наслоений, излишеств, век ненужных вещей. И литература тоже обрастает ненужностями, вторичностями, третичностями.

Миллионы страниц литературы о литературе. А ядра все меньше.

Конечно, процесс начался давно. И еще у Толстого это вызывало раздражение.

Дискуссии о литературе — это ведь тоже из наслоений двадцатого века. Раньше этим не занимались. Зато было много толстых романов и многотомных собраний сочинений. Сейчас говорят, что роман умер. Беллетристика не нужна. И вообще — что такое искусство? И гораздо более необходимы научные дисциплины.

Существует наука. И она процветает. Но может ли процветать наука об исчезающем и ненужном предмете?

Мне хочется продолжить интересные мысли Л. Розьелло, который рассказывал о лингвистических методах обновления литературы. Освобождение морфем и синтагм от кандалов привычного, омертвелого в сознании. Поиски многозначности. Это старая забота. Доде в дневниках утверждал: прилагательное должно быть любовницей существительного, а не законной женой его.

Можно развить дальше: омертвение происходит в словах-блоках, и в конструкциях периодов, и в сюжетах целых книг, написанных матричным способом.

Матричная литература, к сожалению, в изобилии имеется повсюду. И это есть главное зло. Это тот ледник, который надвигается.

Можно ли взрывать его лингвистическим способом? По-настоящему это не удастся. Потому что существует матричное мышление. И такого же типа система чувств.

И тут мне хочется привести одну цитату из автора, которого здесь уже цитировали — Достоевского.

Это из письма к Майкову: «Совершенно другое понятие я имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! Между тем это исконный, настоящий реализм!»

Письмо написано в 1868 году. После несчастной Крымской войны, смерти царя Николая, освобождения крестьян, реформ и уже после покушения Каракозова на царя-освободителя.

Так вот: пересказать толково. Что значит — толково? Попросту. Как было дело. Без вранья.

А скажут — фантазия.

Достоевский сам т о л к о в о пересказал пережитое им на каторге, и вышла замечательная книга. Мне кажется, на земле осталось еще очень многое, что надо т о л к о в о пересказать.

Была война. Как будто столько уже написано о войне! Но вот появилась еще одна книга о войне, очень страшная. И совсем новый взгляд: война глазами трехлетнего или четырехлетнего ребенка. Ребенком этим был сам автор. Он все поразительно запомнил: смерть матери, сестренки, голод, страданье, немцев... Литература ли это? Искусство? Во всяком случае, пересказано толково.

И возвращаясь к теме, означенной в программе, можно спросить: есть ли что-нибудь познавательное в такой повести о трехлетнем мальчике? Мы знаем, что война ужасна. Это не открытие. И, однако, какая-то нетронутая часть нашей души содрогается: мы открываем что-то новое в этом ужасе. Вот в чем познавательное значение литературы. П о з н а н и е душой.

История человечества в общем-то написана. Если собрать все книги мира, описывающие события в разных странах, можно составить такую историю.

Но только очень немного событий, всего несколько страниц, из этой миллионностраничной эпопеи человечества п о з н а н о д у ш о й.

Шла какая-то мелкая война несколько тысячелетий назад у берегов Эгейского моря из-за городка Трои. Кто бы о ней узнал?

Или вот сто лет назад произошло в Москве такое событие: пятеро молодых людей затащили в пещеру студента, убили его, а труп бросили в пруд. Был суд. Главный зачинщик сбежал, а остальных сослали на каторгу. И еще осудили несколько человек,

с ними связанных. Никто бы этого дела не запомнил — знали бы одни историки,— если бы не роман Достоевского «Бесы».

А в 1919 году на юге России вспыхнуло так называемое Морозовское восстание. По имени казачьей станицы — Морозовской. Мало ли было тогда восстаний! Да и за всю русскую историю. Но написан «Тихий Дон» — и человечество познало душою казаков, всю их трагедию и борьбу. Мне кажется, о такого рода познании и может идти речь применительно к литературе.

П. БУТТИТА. Я думаю, не следует чрезмерно подчеркивать, что буржуазия производит культуру, полностью связанную с социальной ролью и структурой буржуазного общества. Я думаю, что взаимоотношение литературной деятельности и деятельности политической более сложно. Возможности взаимосвязи литературы и политики бесконечны. Я испытываю искушение сказать, что литературная деятельность является также и деятельностью политической.

Однако, чтобы уяснить это, нужно избавиться от взгляда на писателя или художника как на индивидуума, в некотором роде единственного и неповторимого, который делает то, что только он один и умеет делать.

На деле так получается только потому, что ему это позволяют условия, то есть потому, что он имеет возможность аккумулировать специальную информацию, благодаря которой в состоянии заниматься художественным творчеством. В капиталистическом обществе возможности достижения такой специализации несомненно диктуются самой капиталистической системой.

Мы, живя в Италии, знаем, что деятельность писателя должна быть обращена постоянно и последовательно против системы, в которой мы живем, должна иметь целью разоблачение системы капитализма.

Теперь обращусь к привидению, которое постоянно витает над нашими домами. Это некий призрак смерти искусства. Но когда говорят: искусство умерло, литература умерла, то это значит, что умерло лишь определенное искусство, определенная литература. «Группу-63» обвиняют в экстремизме. Я сотрудничал с друзьями из «Группы-63». Я помню ее позиции и высказывания своих коллег этой группы. Что касается меня, то, может быть, по собственной вине я не находил достаточно убедительным девять десятых из того, что ими говорилось. Однако я всегда находил достаточно убедительным самое главное из того, что этой группой делалось — ее метод работы, который впервые в истории итальянской литературы был коллективным и основывался на принципе коллективности. «Группа-63» была права, когда утверждала, что всю грязную воду надо выплеснуть вместе с ребенком, так как этот ребенок — всего лишь надутая кукла.

Я помню, как У. Эко, определяя позицию некоторых писателей, которые в послевоенные годы называли себя антифашистами, сказал, что эти люди не могут написать: «Маркиза пьет чай в пять часов», но пишут: «Партизан обычно брался за свой автомат в пять часов».

Ничего не изменилось, по крайней мере в плане языка и в соотношении «литература и общество». И хорошо, что «Группа-63» взбаламутила воду в этом застойном пруду. Интересно отметить, что те писатели, которые обычно пишут «о маркизе, пьющей чай в пять часов», в Италии вновь публикуют свои книги. И можно спросить: почему же так получается? Почему они вновь пишут так?

И вот не знаю, хорошо это или плохо, но наш разговор сейчас опять переходит в политическую плоскость: речь идет о движении литературы назад, об ее отступлении, вызванном попытками реакционных политических сил.

Я прекрасно понял выступление М. Бажана, но я думаю, что Л. Розьелло совершенно не был понят М. Бажаном. Они говорили на разных языках и пользовались разными категориями. Я упоминаю об этом, чтобы затронуть вопрос о литературе как способе взаимопонимания народов. М. Бажан совершенно прав, когда говорит, что язык служит определенной национальной общности. Но он не служит средством коммуникации между различными народами, потому что каждая нация отстаивает свой язык.

История культуры полна примеров, когда народы сумели спасти свою целостность только благодаря языку.

Мне не кажется, что литературе можно доверить задачу достижения взаимопонимания между народами, взаимного знакомства между народами. Но этому может послужить изучение литературы, лингвистическое изучение. Здесь плодотворней научный род деятельности; наука более полезна в данном случае, чем литература в узком смысле этого слова.

Если верно, что буржуазия сумела создать свою культуру, свою литературу, то встанет вопрос, не переживает ли тот же процесс и наука, то есть возможно ли капиталистическое использование науки, в чем-то отличное от того, как используется наука по другую сторону баррикады.

Я хотел бы в заключение ответить Д. Гранину, который заявил, что встревожен судьбой распотрошенной куклы. Литература — это не кукла, а бесконечная серия всевозможных кукол. Когда мы распотрошим куклу, всегда найдется новая, которую по той или иной причине удается сохранить.

Л. РОЗЬЕЛЛО. Хочу кратко ответить М. Бажану. М. Бажан сказал, что язык находится постоянно в диалектическом развитии. Позволю себе отрицать это, поскольку не знаю общественного явления более устойчивого, чем язык.

Язык изменяется, но очень, очень медленно.

Итальянский язык — один из консервативнейших в Западной Европе. Со времен Данте и до сих пор структура итальянского языка не изменилась. Что же меняется? Лексика и ее использование, разговорный, обиходный язык. Но этот процесс нельзя определять так, как он был определен М. Бажаном.

Другое дело — использование языка в классовых целях. В Италии сейчас многие читают книгу, написанную учениками сельской школы, ребятами от 12 до 16 лет. Они пишут:

«Язык создан народом. Господствующий класс захватил его в свои руки и использует как инструмент, как орудие социальной дискриминации».

Мне это определение кажется великолепным.

М. Бажан подчеркивал разрушительный характер моей диалектической теории. Но я не только за разрушение. Я признаю за литературой задачу реабилитировать человека (под человеком я также понимаю прежде всего «потребителя» лингвистического сообщения), интегрировать человека, возвратить человеку его собственные и принадлежащие ему лингвистические ценности.

Я думаю, что это — великая социальная задача, ответственность за выполнение которой целиком и полностью лежит на литературе.

Экономическое отчуждение уничтожается путем социальной революции; лингвистическое отчуждение преодолевается с помощью революционной литературы.

М. БАЖАН. Я хотел бы спросить, как тогда можно объяснить термин «буржуазный язык», который изменяется, но все-таки является исключением из всеобщего закона развития?

Л. РОЗЬЕЛЛО. Это буржуазное употребление слова; это узурпация языка со стороны буржуазии, отнимающей язык у всего общества.

Английский язык — это лингвистическая система. Раньше, когда Англия представляла собой колониальную империю (это относится и к сегодняшнему дню, так как она сохраняет экономическое господство во многих странах), английские правящие классы заботились о том, чтобы все колонии говорили по-английски. Применялись репрессивные меры, так называемый «языковой колониализм».

Так же действовало в свое время правительство Франции и царское правительство.

Что же делали английские правящие классы? В своих колониях они распространяли не английский, а псевдоанглийский, то есть придуманный, язык — лингвистическая система из тысячи слов, жесткая модель, обедненная, сокращенная.

Англичане предоставили колониям такой язык, который соответствовал их ограниченным возможностям и в области управления. Они лишили колонии языка самовыражения.

Это я называю империалистическим, или буржуазным, использованием языка, или языковым империализмом.

Ф. КОЛОМБО. Я хочу рассказать небольшую историю, которая приключилась со мной незадолго до моей поездки сюда. В одном из итальянских городков состоялась встреча представителей интеллигенции, посвященная положению больных в психиатрических лечебницах. Пришел врач-психиатр, собрались больные, крестьяне, жители этого района. Я был там и выступал. Говорил, как благородна профессия врача. Мне казалось, что я выступаю хорошо, выступаю в защиту прав больных. И вот после моего выступления встал один из больных, подошел к микрофону и сказал:

«По вашим жестам и тону я понял, что вы человек, симпатизирующий нам. Однако я ничего не понял из того, что вы сказали. Вы говорите языком врача. Языком инженера того предприятия, на котором я работал до того, как заболел. Это язык тех, кто отдавал мне приказания, и язык адвоката, который советовал членам моей семьи поместить меня сюда. Почему же человек, который настроен по отношению ко мне дружески, говорит на языке моих врагов?!»

И мне пришлось признаться, что он во многом прав.

Никогда мне не приходилось подвергаться такой суровой критике.

После нескольких других выступлений (врачей и интеллигентов) вышел местный деревенский поэт и запел песню собственного сочинения, рассказывающую об одной женщине, которая заболела в результате преследований (она родила ребенка, не будучи замужем). Песня этого крестьянина носила социальный характер — ее поняли не только я, но и больные, и все крестьяне. И в то же время она была необыкновенно поэтична.

Эта песня прозвучала как наивный документ, простой, неумелый рассказ. Но это было и настоящее произведение искусства. Это отнюдь не значит, что отныне надо петь только так. Задача в том, чтобы язык литературы был понятен и рабочим, и кре-

стьянам, чтобы они понимали не только сказителей или песенников. Это небольшой пример того, как в нашем обществе хотят разделить язык народа и язык культуры. И это ставит перед нами серьезные проблемы. Возникавшее порой в ходе дискуссии непонимание есть следствие того, что мы принадлежим к различным культурам и различным социальным системам. Но нас объединяет огромное уважение к тому вкладу, который вы внесли в наше культурное развитие. Мы получили от вас и от вашей культуры очень много. Мне это хотелось особо отметить.

Е. СУЧКОВ. Я очень хорошо понял психологию и состояние наших коллег. Наша беседа мне лично дала очень много в этом отношении.

Не буду сейчас спорить по теоретическим вопросам, хотя и готов к этому. Хочу только сказать итальянским коллегам, что те вопросы, перед которыми стоят они и их культура, не решить при помощи лингвистики, потому что здесь уже действуют иные факторы, выходящие за пределы лингвистической ситуации. Для того чтобы освободить человека от деспотии языка господствующих классов, вам придется устранить причину этой деспотии. Иначе ничего не выйдет.

Э. ФИЛИППИНИ. Я полностью согласен с выступлением Б. Сучкова и не считаю, что мы можем разрешить противоречия базиса на уровне надстройки. Однако в конечном счете то, что мы по-разному сформулировали, имеет отношение ко второму пункту нашей дискуссии — «диалектическому характеру отражения».

Я лично являюсь стойким защитником тезиса о диалектике отражения.

С некоторой тревогой я слушал выступление Л. Гинзбурга. Оно явилось известной апологией эстетического. Мне кажется, что эта апология эстетического опасна, потому что она, в свою очередь, подчиняется определенной исторической диалектике.

Я должен иметь и другое. Мне кажется не случайным то, что Ю. Трифонов говорил здесь о деятельности Нечаева. Может показаться, что мы, итальянцы, формулируем намерения нечаевского типа. Однако мы прекрасно понимаем, что литература есть своего рода историография, воспоминания. Шолохов оказался свидетелем исторических катаклизмов, катастроф и нашел нужный язык, чтобы придать форму своим воспоминаниям. Катастрофы, свидетелями которых являемся мы, итальянцы, для нас не алиби, чтобы разводить руками, говоря: мы, дескать, интеллектуалы периода кризиса. Мы ищем возможность отразить в языке новый кризис и создать новую культуру.

Думаю, что многое из воспринятого вами, например Д. Граниным, М. Бажаном, как утверждение разрушительного начала (М. Бажану показалось, что Л. Розьелло стремится к разрушению языка), не является таковым. Мы, очевидно, солидарны как раз в том, что нужно бороться за спасение таких языков, как баскский и каталонский.

Разрушительная функция, о которой говорил Л. Розьелло, касалась не языка. Он говорил о наличии многих норм, навязываемых языку, о необходимости их разрушать именно для того, чтобы освободить язык.

В различной форме советские коллеги защищали институт литературы и язык в качестве социального института. Исходят ли советские коллеги из литературного или социального контекста?

Советские коллеги исходят из того, что они живут внутри особого контекста, соответствующего фазе консолидации их социально-экономического строя. А наша структура еще не достигла этой фазы.

Могут ли, например, советские коллеги уточнить, в чем состоит диалектический элемент отражения?

Б. СУЧКОВ. Считаете ли вы, что мы рассматриваем проблемы лишь изнутри? Укажем, в чем мы, исходя из нашего социального контекста, видим противоречия. Мы не удовлетворены достигнутым уровнем развития культуры, мы хотим, чтобы он, как и материальный уровень, был выше. Этот факт порождает конфликты, которые никто не отрицает. И в то же время в нашем социальном контексте есть момент развития и преодоления этих противоречий.

Д. ЗАТОНСКИЙ. Во многих странах Западной Европы влияние литературы на потребителя узко и ограниченно, причем даже вне зависимости от того, станет ли писатель разрушать язык или будет писать в манере традиционной. Все равно он разговаривает с узкой группой посвященных. Ф. Коломбо обратил наше внимание на то, что проблемы литературы на Западе, в капиталистическом мире, следует рассматривать внутри контекста этого мира. Мысль эта, безусловно, справедлива. Но мне хотелось бы, в свою очередь, обратить внимание на следующее: как исследователю литературы, мне часто приходится сталкиваться с утверждением, что писатель западного мира как бы видит перед собой некую монолитную систему буржуазности.

Если бы писатель в западном мире действительно противостоял некой абсолютно монолитной буржуазной системе и обращался только к ней, протестуя против нее как единого целого, вне зависимости от того, идет ли речь о деструкции на уровне чистой лингвистики или на других уровнях,— такая постановка вопроса о функции литературы, за которую выступают наши итальянские коллеги, возможно, была бы

оправдана. Однако, как всем нам великолепно известно, в западном обществе есть не только правящая система, но еще и народ. Вспомним ленинскую формулу о том, что внутри каждой национальной культуры существуют две культуры. Но если это так, если писатель на Западе не стоит перед лицом монолитной системы, в своей монолитности абсолютно ему враждебной, то не лишает ли это литературу необходимости выполнять лишь чисто деструктивные функции?

Может статься, в выступлении Л. Розьелло мы не все правильно поняли. К тому же, поскольку это был реферат на уровне научной абстракции, без каких-либо литературных примеров, могло оказаться, что мы просто по-разному толкуем одни и те же вещи, которые, зная конкретно, о чем идет речь, толковали бы иначе.

Я, во всяком случае, понял Л. Розьелло так: литература обладает целиком — или почти целиком — деструктивной функцией. По крайней мере в настоящее время и в современном буржуазном обществе. С этим я согласиться не могу, как не могу принять прозвучавший здесь совет выплеснуть ребенка вместе с грязной водой.

Очевидно, мы все-таки по-разному представляем, кто он такой, этот «ребенок». М. Бажан — так я его, во всяком случае, понял — разумел под «ребенком» те вечные задачи литературы (в том числе и познавательные, и воспитательные!), от которых ни в каком мире, ни при какой системе литература отказываться не должна да и не может.

Здесь цитировался Поль Валери, его иронические пассажи насчет маркизы, которая вышла из дому, точнее, пила чай в пять часов. И было сказано, что в Италии появилось немало романов, в которых изменилось лишь то, что в пять часов партизан брал в руки автомат. Если такие романы в самом деле ничем не отличаются от тех, над которыми издевался Валери, то речь идет о произведениях малоталантливых, неудачных, подражательных. Мне же представляется, что в послевоенной итальянской литературе появилось немало и других произведений — таких, в которых партизан брал в руки автомат и шел в бой.

У. ЭКО. Я буду говорить о поэзии и прошу вас принять это во внимание.

Здесь не просто итальянские писатели разговаривают с советскими писателями. Здесь критики, теоретики беседуют с художниками.

Художники выступали и говорили: «Вы заняты анатомией человеческого тела. Но наше дело — живое, мы любим женщин, мы гуляем по улицам, и мы пишем об этом».

Но встреча эта была анатомическая. Если встреча названа «Познавательные функции литературы», это значит, что тема обсуждения подчинена вопросу «как», а не вопросу «что».

Мы понимаем «что», прочтя новую книгу. Или мы начинаем лучше это понимать. Но мы должны подумать о том, «как» это делать? Каким образом этого добиваться? И каким образом литература отражает действительность? Я бы прежде спросил, каким образом родной язык отражает действительность. И тогда мы поймем, что же означает слово «язык» и как его употреблять. Есть определенные условия, есть система сегментации действительности, и эта сегментация осуществлялась через язык. Язык и есть культура в тотальном, морфологическом понимании слова. Брат жены по-итальянски — cognato, но по-итальянски муж сестры — также cognato. Речь идет не только о двух значениях, речь идет о другой системе родственных обязанностей, родственных отношений, на которую влияет организация общества.

Слово «свобода» касается всех возможностей выбора, которые я могу осуществить совершенно независимо от моей физико-биологической способности к осуществлению того или иного действия. Когда я произношу в Италии слово «свобода», то имею в виду свободу слова, движения, переезда, но это может означать также деньги для оплаты проезда или бутылки вина. Это — экономическая реальность, которая не входит в семантическое значение слова «свобода».

Недавно итальянское телевидение сообщило, что все итальянцы возвращаются по автостраде с летних каникул, но многие предпочли вернуться поездом. Может быть, они и не предпочли бы, но у них нет машин.

Концепция «свобода» как выбор относится к царству духа, а не к царству материи. Поэтому, когда говорят о языке и о словах, говорят о тотальности, посредством которой цементируется культура. В этом смысле употребляется слово «язык».

Искусство должно показать, что снег не есть снег; оно может сделать это двояко: либо используя невиданное и неслыханное раньше слово, либо путем другой организации слов, то есть создавая новую форму и в то же время избирая новую меру организации и нового физического ощущения меры.

Но для того, чтобы так поступить, искусство должно доказать, что этот новый способ организации необходим.

Эта необходимость может быть заложена в действительности, мне доселе неизвестной. Она должна быть в словах, в рифмах.

Рифмовка заставляет осознать, что необходима новая организация слов. Искусство есть знак, но вместе с тем предмет. Собственно, знак и говорит о себе самом.

Создавая новый язык тотальной многозначности, можно вызвать эмоции; этот язык может оказаться пророческим. Но при этом меняется не только язык, меняется

и сознание, не только индивидуальное сознание, меняется общественное сознание; вновь сегментируется по-новому действительность.

Друзья! Когда вы утверждаете, что искусство говорит о жизни и действительности, то какую жизнь и какую действительность вы имеете в виду?

Нет действительности без имени. Есть очеловеченная действительность, есть человек, который овладевает миром.

Что означают слова: «Художник, подобно сейсмографу, регистрирует чувства»? В любом случае эти чувства уже культуризованы, прошли через культуру.

Мой друг Филиппини написал рассказ, названный «Сентябрь», в котором он просто варьирует одно и то же слово «сентябрь». Возникает проблема, каким образом язык, которым он пользуется, дает ему возможность придать форму тому, что он чувствует. И за ним всегда стоит экран культуры языка.

Это — работа, которую искусство осуществляет по отношению к действительности, изменяя старое сознание, являющееся коллективным.

Перед лицом художественного произведения мы изучаем и стратегию слов, мы знаем, что предшествующие коды нарушены, и знаем минимальное число возможных психологических состояний.

А искусство — не машина, вырабатывающая знак. Искусство — это машина, которая вызывает нечто, включая эмоции, чувства и идеи.

Итальянские писатели полемизируют друг с другом. Выступая против ранее существовавших литературных норм, они рассматривают связь искусства с некоторыми формами буржуазного общества. Они не говорят более только о художественных произведениях, потому что произведения искусства, создавшие новое сознание с помощью новых слов, роковым образом воссоздают институт, отражающий фазу буржуазного развития.

Повествовательная манера, представляющая, на наш взгляд, институт буржуазности в чистом виде, это манера литературы потребительской, именно в силу того, что она подражает бальзаковским романам, в которых, как признавали Маркс и Энгельс, было много нового для своего времени.

Г. БРЕЙТБУРД. Я менее всего склонен принять упрек в рассмотрении эстетических концепций, бытующих сегодня среди итальянской интеллигенции, вне конкретных рамок сегодняшней капиталистической действительности, вне конкретных условий классовой борьбы, вне конкретных условий в целом позитивного процесса самосознания интеллигенции, вне учета тех предельно быстротечных изменений, которые происходят сегодня в мире, в эпоху, открытую нашей революцией.

Стремление итальянской интеллигенции осознать свое место в обществе, противопоставить себя системе буржуазных ценностей, навязанной сегодня не только приемами «толерантной» репрессивности, но и порой авторитарными способами,— это стремление также понятно и в целом позитивно.

Я готов в известной мере понять и то стремление к сближению поэзии и поэтики, с которым мы здесь встретились, если за этим стремлением стоит серьезный теоретический анализ, а не апокалипсические высказывания о неизбежности гибели искусства. Готов принять и это, хотя рискую остаться без работы как исследователь и переводчик итальянской современной литературы.

Литературных текстов у вас сегодня нет, и вы это знаете. Понятны причины, вызвавшие сегодня в Италии и в других странах Запада примат теоретического поиска над решением творческих задач, трудность этого поиска. Запомнились слова, сказанные в одной из последних бесед Тольятти с художником Гуттузо: «Писать легко, думать трудно». Я эти слова принимаю. Но признавая объективные причины нынешней ситуации, не могу согласиться с некоторыми выводами, которые из нее делают. Этим и была вызвана моя критика «Группы-63» и группы «Тель-кель».

Здесь говорилось, что «Группа-63» мертва. Мне же порой казалось, что мы не в Москве наших дней, а в Палермо в октябре 1963 года, когда эта группа создавалась. Я меньше всего стремлюсь пополнить ряды поэтов-пророков критиками-прорицателями, но все же отмечу, что мой прогноз насчет «Группы-63», высказанный в период наиболее бурного рекламного успеха этой группы, в общем-то оправдался. Стоит ли сегодня говорить об этом шумном покойнике? Думаю, что стоит. «Группа-63» во многом жила заимствованиями по ту сторону Альп. И эти концепции продолжают существовать и после кончины «Группы-63». Скажу лишь одно: практика группы, по моему глубокому убеждению, приводила к отказу от целостного восприятия мира, к сведению мира к некой номенклатуре предметов и в этом совпадала с основополагающими идеологическими установками неокапитализма.

Не стану останавливаться на других вопросах, связанных с этой группой, и ее противопоставленности «историческому» авангарду. Скажу очень кратко о том, что мне представляется одной из важнейших задач. Эта критика весьма распространенного использования неопозитивистских научных дисциплин — антропологии определенного толка: психологических школ, основанных на имманентности психологических структур человека, замкнутого описания исторических эпох, основанного лишь на сопоставлении элементов структуры,— исключает диалектику развития, исключает момент проти-

воречия, определяет истинность того или иного суждения лишь соотнесенностью с этой или иной формально логической системой, а не с действительностью, словом, подменяет мировоззрение методологией. Радует, что в Италии необходимость такой критики осознается. Умберто Эко в своей важной работе «Отсутствующая структура» определяет столь модный сегодня на Западе «лаканизм» [1] как «манерную разновидность теорий М. Фуко» и пишет: «По крайней мере удивляет, что авторы, подобные Альтюссеру (имеется в виду его книга «Читать «Капитал»), которые провозглашают себя ленинцами и революционерами, открыто и развернуто обосновывают свою эпистемологию ссылками на Лакана».

Несколько слов об архитекторе, который должен строить дом для привилегированных и не хочет его строить, о поэте, который перестает писать стихи, о лингвисте, который предпочитает полную некоммуникабельность пусть ограниченной, но все же возможности воздействия на массы внутри капиталистической системы. Хотелось бы только напомнить этим людям слова Маркса, адресованные младогегельянцам. Маркс сказал им, что они борются против фраз буржуазного мира, вместо того чтобы бороться против этого мира.

Хочу закончить известной притчей о святом Августине. Как-то у него спросили:

«Вот, допустим, вы стрижете овец. И в эту минуту настает Страшный суд. Как вы поступите?»

Святой Августин ответил:

«Буду стричь овец».

И, думаю, правильно ответил.

Тем более что Страшного суда мы не ждем, у нас отличные виды на будущее.

Стричь овец, делать свое дело, делать искусство, отбросив пророков апокалипсиса прочь, вот задача, которая, думаю, не снята и внутри переживающей глубочайшие потрясения системы современного капитализма.

Н. ФЕДОРЕНКО. В течение прошедших двух дней мы были, как мне кажется, активными участниками столь же свободного, сколь и откровенного изложения взглядов по широкому кругу проблем — теоретических, философских, лингвистических, эстетических и социологических.

Здесь прозвучали различные точки зрения, различные по существу и стилю, которые, однако, мы все выслушали с интересом и вниманием. Мы, конечно, не сняли многих вопросов, не пришли к окончательным решениям затронутых проблем. Но едва ли кто-нибудь из нас задавался с самого начала подобной целью. В сущности, произошел первый разговор, первое собеседование, которое, по моему впечатлению, было и глубоким, и творческим, и масштабным.

Несколько слов в связи с тем тезисом, который развивал М. Бажан, то есть тезисом о движении, развитии языка. Действительно, язык Пушкина не очень изменился по сравнению с современным литературным языком в России. Ну, а если вернуться на несколько столетий назад и взять такой сохранившийся литературный памятник, как «Слово о полку Игореве», то что мы обнаружим? Пожалуй, полное бессилие современников читать этот документ. И здесь мы опять открываем ту же диалектическую закономерность: язык беспрестанно развивается, хотя и относительно медленно.

Конечно, в одном случае мы оперируем категориями десятилетий, а в другом — столетий, но от этого положение не меняется.

И несколько слов о народных песенниках — о них интересно говорил Ф. Коломбо. Позвольте мне, как синологу, привести такой пример: мы найдем в Китае неумирающий источник, литературный памятник, который называется «Шидзин» — «Книга песен». Эта «Книга песен» есть не что иное, как памятник фольклора, то есть он был создан песенниками из народа. И мы видим, что от времен далекого феодализма (а лучше сказать, рабовладельчества), от времен первобытности сохранился этот гениальный памятник народного поэтического творчества. Поэтому меня несколько насторожило употребление термина «язык» с прилагательным «буржуазный». Мне это не совсем понятно. Мне кажется, что язык, как таковой, безразличен к классам.

Другое дело — образы, создаваемые посредством языка. Они, конечно, классовы и социальны. Но язык остается общим для употребления. Его используют и буржуазия, и трудящиеся, его использует народ. Мне никто не мешает говорить на таком языке, который я считаю подходящим. Но это — не моя собственность. А вот когда мы говорим о лингвистическом колониализме или империализме в сфере языка и оперируем такими понятиями, как колониальная политика британского империализма, то это — совершенно другое дело. Это — использование языка как инструмента, как орудия колонизации.

Но вот, например, ситуация, свидетелем которой я был. Однажды на одном совещании европеец упрекнул представителя из Индии, одного из наших друзей, в том, что он пользуется английским языком. Индиец встал и сказал:

«Вы нас упрекаете в том, что мы говорим на языке английских колонизаторов. Извините, мы говорим на языке Шекспира».

---

[1] Ж. Лакан (род. в 1901 г.) — французский ученый-психоаналитик.

Так что к вопросу о языке необходим широкоохватный подход, учитывающий множество факторов.

С нашей точки зрения, искусство, в отличие от социологии и философии, дает нам не какую-то выжимку и не квинтэссенцию, а непосредственное многообразие человеческого бытия. И о глубине искусства, и о его новаторстве судят не столько по живости деталей (хотя они сами по себе важны), сколько по тому, какую доминанту в человеке оно открывает.

Конечно, для вас не ново, что человек нашего общества, социалистического мира,— это прежде всего преобразователь обстоятельств, это действенный гуманист, о чем мне хотелось бы еще раз сказать здесь, потому что о гуманизме говорилось в общем-то мало.

При этом по объективным законам социалистической революции освобождение человека оказывается одновременно освобождением народа, людей труда. Революция верна коренным интересам масс, и социальное освобождение народа — необходимая и самая глубокая предпосылка того, чтобы человек мог стать человеком не только в мышлении, в сознании, но и в массовом бытии, в жизни.

Мне хотелось бы еще сказать, что на формирование социалистической литературы, конечно же, оказали влияние произведения, традиции, идеалы всемирной и национальной культуры. И с этой точки зрения основы социалистической литературы были заложены задолго до эпохи социализма и восходят к самому высокому уровню национальной культуры и литературы.

Поэтому нет необходимости повторять то, что было уже сказано: мы находимся с вами в различных социальных и политических структурах бытия и нашей творческой деятельности. Мы это с вами прекрасно понимаем.

В ходе дружеского собеседования мы не только познакомились, не только лучше узнали друг друга, но, мне кажется, обогатили свои представления о том великом познавательном значении литературы, как оно видится итальянским писателям, теоретикам, лингвистам и философам, а также советским участникам нашего симпозиума.

Наш диалог не окончен, а живой урок, который мы с вами начали, надеюсь, будет иметь продолжение.

Он должен, по логике вещей, продолжаться, как продолжается поиск необходимого всем нам языка — позвольте мне сказать, языка взаимопонимания художников слова, литературоведов и теоретиков.

С чувством большого удовлетворения я говорю это от имени всех участников нашего симпозиума с советской стороны. Мы отмечаем весьма плодотворные и, как сейчас принято измерять истину,— конструктивные результаты. Начало положено, доброе начало, рожденное в спорах. Мы приняли вызов итальянских друзей, и «сражение», к глубокому нашему удовлетворению, было результативным. Хочется выразить надежду, что вслед за нынешней московской встречей последуют другие, и мы готовы условиться о времени и месте продолжения творческой дискуссии.

Позвольте мне поблагодарить участников нашего симпозиума, особенно итальянских друзей, которые нашли возможность и время совершить путешествие из Рима в столицу нашего отечества для этой встречи.

У. ЭКО. С товарищеской теплотой благодарим вас.

За эти два дня мы хорошо познакомились с вами. Я не уверен, что именно литература являлась центром этой встречи. В эти дни на нас обрушился шквал чувств и человеческих встреч.

Может быть, мы мало употребляли слово «гуманизм», но мы пользовались гуманизмом на практике.

Мы уедем домой, глубоко удовлетворенные встречей.

На берегу моря стоял ребенок. Чайной ложечкой он пытался вычерпать море. Франциск Ассизский спросил его: «Ты хочешь вычерпать море?» Я верю в то, что литература — это та же ложечка и ею море не вычерпать. Но в этом ее счастье.

Заметки на полях

ОПЫТ, ДОСТИЖЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ...

(Театр-лаборатория Е. Гротовского в зеркале польской и западной прессы)

В последние годы на страницах различных зарубежных изданий, в статьях и исследованиях, подымающих проблемы гуманистической, эстетической и социальной сущности современного театрального искусства, нередко появляется имя польского режиссера Ежи Гротовского. Опыт руководимого им театра становится объектом не только описаний, но и полемики; растет интерес творческих деятелей, критиков, зрителей многих стран к тому, что с большим или меньшим основанием называют «вроцлавским экспериментом» или даже «вроцлавским чудом».

Привлекает внимание и сама личность Гротовского — человека, сочетающего в себе качества художника и педагога — режиссера-экспериментатора, задавшегося целью на современном этапе продолжить изучение объективных законов, управляющих одной из самых загадочных областей творческой деятельности человека — искусством актера.

Причины сложного резонанса, который был вызван исканиями вроцлавского театра, не сводимы к категоричным, однозначным суждениям. Театр-лаборатория — не обычный театр и по организационной, и по творческой структуре. Возникнув тринадцать лет назад как экспериментальная студия, он впоследствии уточнил и закрепил свое назначение в статусе единственного в своем роде творчески-исследовательского Института изучения методов актерского действия (Института актера).

В этом театре «одной комнаты» нет деления на сцену и зрительный зал; архитектоника пространства действия и взаимоотношения между актером и зрителем выстраиваются каждый раз по-новому, в соответствии со спектаклем; актеров здесь — 6—8 человек, зрителей — 40. Такой театр Гротовский называет «бедным театром».

Что означает это понятие? В чем суть поиска молодого режиссера и какие новые, особенные творческие задания в эстетическом и социально-психологическом плане ставит себе Театр-лаборатория? В самом общем виде смысл этих исканий можно очертить следующим образом:

С течением времени, считает Гротовский, театральное здание и театральный спектакль постепенно превратились в идеальное место и средство отправления некоего устоявшегося условно-культурного церемониала, внушенного цивилизованному человеку традициями воспитания или навыками к развлечению.

Современный театр достиг высокого уровня постановочной техники. Существующие европейская и американская театральная традиции оперируют хорошо разработанной, но сложной и перенасыщенной постановочными идеями системой зрелищности. В статье «На пути к Бедному театру», опубликованной в польском журнале «Одра», Гротовский писал:

«Я охотно назвал бы господствующий театр «богатым», но богатым именно в его слабостях. Что такое современный экспериментальный спектакль? Чаще

всего — это предприятие, которое, кажется, любой ценой силится продемонстрировать «нечто новое». Модная драма, декоратор-авангардист... конкретная или электронная музыка — вот честолюбивые стремления современного театра».

Такой театр, продолжает Гротовский, болен эклектизмом. Он давно уже компилирует плоды различных искусств — литературы, живописи, архитектуры, музыки.

Но умножая постановочные эффекты как средство конкуренции с кинематографом и телевидением, «богатый театр» неизбежно заслоняет — и чем дальше, тем больше — непосредственное, органически-импульсивное творчество актера, сводя его творящую природу (как художника и как личности) на уровень более или менее совершенного профессионального инструмента.

Польский режиссер отказался от примата постановочности в современном театре. В уже упоминавшейся статье он писал:

«Театру все равно не угнаться за фильмом и ТВ, и всегда он будет «беднее» их. Поэтому мы приняли нашим театром иной статут — статут «бедности». ...Постепенно исключая из зрелища все, что поддавалось исключению, мы опытным путем установили, что театр может существовать без грима, без автономного костюма, без «играния» светом, без музыки и т. п. Но он не может существовать без связи-отношения актер — зритель, без их непосредственного, ощутимого, живого общения. Теоретически — это старая истина. Но исследованная на практике, она обнаруживает свои существенные последствия».

Творящая энергия живого актера-человека, его непосредственный, у вас на глазах, здесь и сейчас происходящий акт творчества—вот, по мнению Гротовского, чистые истоки — корни зрелищности, уникальная природа и магия театра. Неповторимость, единственность сиюминутного актерского переживания, «аскетического», очищенного от всех неорганических элементов, превращает театральный спектакль в особого рода осязаемую встречу между творцом и зрителем. В этом — альтернатива Гротовского и «богатому театру», и другим современным зрелищным искусствам, отделенным (и отдаленным) от зрителя барьером технического совершенства. В статье «На пути к Бедному театру» он замечает, что

«наиболее поражающее в актере — это его способность переливаться на глазах зрителей из типа в тип, из характера в характер, из образа в образ — «бедно», то есть с помощью только собственного ремесла... Одни лишь жесты, голос и действие актера позволяют превратить пол в море, стол — в исповедальню, кусок железа — в почти живого партнера».

Поэтому сущность и цель воспитания актера в Театре-лаборатории — максимально «раскрыть» актера, снять внутренние барьеры организма для подведения к акту полной творческой самоотдачи на основе психической и физической, духовной и телесной целостности.

«В конечном счете,— пишет Гротовский,— речь идет о неотделимости сферы духовной от сферы физической. «Акт души» актер должен не иллюстрировать организмом, а совершать организмом» ...«совершать всем собой — целостным».

Опытно-практическое постижение пределов психофизических возможностей актера-человека и их преодоление, техника включения всех его «мощностей», тщательная разработка того, что польский режиссер называет «целостной сферой актерского тела-памяти», предполагают длительную, самоотверженную работу всего коллектива. Цель ее — органичное сопряжение спонтанной выразительности с почти математической точностью и дисциплиной действия, искомый результат — преображение актера-человека.

Именно эти качества работы Гротовского-педагога выделил Питер Брук, когда писал на страницах газеты «Флориш» (издания Шекспировского королевского театра):

«Гротовский уникален. Почему? Потому что, как мне известно, еще никто в мире со времен Станиславского не изучал природы актерского искусства — его явлений, его значения, его естества и духовно-физически-эмоциональных процессов — так глубоко и полно, как Гротовский.

...Каждый из наших актеров, работавших с ним, пережил целую серию потрясений. Потрясение от того, что все, казавшееся очевидным, на самом деле является проблемой, еще требующей решения. Потрясение от осознания своих склонностей к увертками, «жульничеству», шаблонам. Но и потрясение от раскрытия собственных, таких широких возможностей, остававшихся до этой минуты неизвестными... Таким же потрясением было для нас сознание, что где-то на свете, далеко от нас, в небольшом польском городке искусство актера является искусством полнейшей самоотдачи, столь же безграничной, как послушничество монаха... Интенсивность, добросовестность и точность этой работы могут оставить после себя только одно — призыв к тому же. Но не на время, не

на один раз в жизни. На каждый день... Для Гротовского театр — это не форма бегства от жизни, но и не средство иллюстрации ее. Театр сам — образ жизни».

Ян Кречмар — известный польский актер, режиссер и педагог, воспитавший не одно поколение артистов сцены, пишет в варшавском журнале «Театр»:

«Не люблю сенсаций, не уважаю «новаторов» на один день. Но спектакли Гротовского — это нечто совсем другое. Этот героический труд вызывает уважение. Тип актерства, предложенный Гротовским, потрясает двояко: высшим совершенством актера-художника и добросовестной работой актера-труженика».

Мимо внимания критики не прошло то обстоятельство, что в концепции «бедного театра» Гротовский объективно вновь ставит, хотя и по-своему, проблему социального призвания актера, этического смысла его профессии, его «миссии», заключенной в обязанности интенсивного и чистого (не идущего на рынок моды и популярности) творческого усилия перед лицом зрителя. Заметим, что именно это качество «театра подвижников» из города Вроцлава особенно остро поразило западноевропейскую и американскую публику во время заграничных гастролей театра.

Некоторые критики связывают причину исключительного успеха Театра-лаборатории в западных странах прежде всего с тем «эмоциональным голоданием», которое переживает зритель в грубопрактическом, катастрофически перенасыщенном техникой западном «обществе потребления». Особо обращает на себя внимание реакция американской критики.

Театральный обозреватель «Нью-Йорк таймс» У. Керр писал, например:

«Гротовский решил три задачи: во-первых, создал необычайно мощную связь между актерами и зрителями — не прибегая к фальшивому панибратству, не навязывая вам того прилипчивого непосредственного «контакта», которые отличают и портят представления таких театров, как, например, «Ливинг-тиэтр»[1]. Во-вторых, достиг такой степени дисциплины и точности, что это вызывает доверие и к его актерам, и ко всему, что делается в его театре. И в-третьих — создал атмосферу необычайной сосредоточенности на спектакле... Он делает зрителя и критика готовым к самым радикальным размышлениям о том, чем является современный театр и чем он мог бы быть».

Близкую мысль высказывает Э. Бентли — один из наиболее солидных американских критиков и теоретиков театра. Эта мысль, кстати, проясняет существенное различие между так называемым «прямым внешним контактом» со зрителем, «втягиванием» его в действие, характерными для многих западных экспериментальных театров, и внутренней активизацией зрительского восприятия, осуществляемой в Театре-лаборатории; между стихийностью модных «хэппенингов» и строгостью партитуры вроцлавских спектаклей; между эксцессами жестокости и разнузданности, нередкими в американских «авангардных» театрах, и — трагической («жестокой») искренностью актеров Гротовского.

«Есть в вашем театре,— писал Э. Бентли в «Открытом письме Гротовскому», опубликованном в литературно-художественном приложении к «Нью-Йорк таймс»,— особого рода близость между актером и зрителем; я пишу «особого», потому что это ничего общего не имеет с «близостью», царящей в наших off-off-off-off бродвейских потугах, состоящих на одну треть из добрых намерений, а на две трети — из неуклюжей агрессии».

В исследованиях, посвященных некоторым общеэстетическим и социологическим аспектам Театра-лаборатории, польские критики обращают внимание на то, что ключевая для «бедного театра» проблема новых взаимоотношений зрителя и актера глубоко связана с национальной традицией и духовным климатом польского романтического театра.

«Нам, полякам, очевидно,— пишет в журнале «Диалог» Я. Блонский,— что для романтиков... проблема участия зрителя в спектакле была проблемой высокой важности: это была мечта о вторжении искусства в реальность жизни, стремление сломать условность, отделявшую сцену от зала не только физически (это вопрос второстепенный), а именно эмоционально... Изменить зрителя и толкнуть его к действию — в этом заключался идеал театра романтиков».

Учитывая эту внутреннюю духовно-культурную связь («протяженность») в исканиях поколений, Блонский видит в работе Театра-лаборатории над великими классическими произведениями (среди них — «Стойкий принц» Кальдерона-Словацкого, «Дзяды» Мицкевича, «Каин» Байрона, «Кордиан» Словацкого, «Фауст» Марло) «современный (радикально-смелый) опыт создания трагического театра».

Принцип работы коллектива Гротовского над классическим репертуаром предполагает строгое уважение к тексту, но не исключает драматического, контрапункт-

[1] Об этом театре см. в «Иностранной литературе» № 5, 1970 и № 4, 1972.

ного сочетания с иной областью действия. В спектакле «Акрополь», осуществленном на основе поэтической драмы Ст. Выспянского, действие перенесено в Освенцим, где возвышенный стих поэта звучит особенно трагическим диссонансом. В «Apocalypsis cum figuris», напротив, фрагменты из различных литературных произведений, в том числе «Песни песней», стихов Т. С. Элиота, прозы Достоевского, сложились в единое драматическое произведение.

Признавая заслуги Театра-лаборатории, польская критика вместе с тем относится к его работе строго-аналитически.

> «Его деятельность побуждает к полемике,— пишет в академическом журнале «Памептник театральны» историк и теоретик театра З. Рашевский.—Но было бы непростительной ошибкой, если бы этот интересный театр вызвал только сенсацию, а не дискуссию. Мы должны говорить об этом театре научно-критически».

Одним из наиболее дискуссионных моментов программы вроцлавского театра, отразившихся, в частности, в спектаклях «Кордиан» и «Акрополь», была предпринятая Гротовским попытка реконструкции мифа в современном театре «через диалектику его апофеоза и поругания». (Об этом подробно писал критик З. Осинский в журнале «Месенчник литерацки».)

Работа Театра-лаборатории, бывшая с самого начала работой разведывательного характера, рождает и целый ряд других вопросов, не снятых и до сегодняшнего дня.

С какой целью так предельно интенсифицируется переживание актера, чему служат чрезвычайно высокая — «критическая» — степень напряжения его эмоциональных и телесных сил, обнажение самых, казалось бы, скрытых пластов его человеческой сущности? Наиболее полному осуществлению его личности, отвечает Гротовский, прояснению этого процесса в самых острых ситуациях — конфликта, испытания, борьбы. А значит, тем самым, созданию у нас на глазах живого фрагмента действительности. Ради чего? Ради глубокого (хотя иногда, может быть, и больно-беспощадного) проникновения в личность зрителя, превращения его в свидетеля, соучастника происходящего на «очной ставке» спектакля. И тем самым — ради переделки какой-то частицы его человеческого содержания, его жизни, так объясняет режиссер.

Но при этом у некоторых критиков возникают вполне обоснованные опасения: не сгушевывает ли Гротовский — максимально активизируя эмоциональную сферу актера (и зрителя) — его интеллект и волю?

Не лишены справедливого основания и замечания об «односторонности» Театра-лаборатории, о том, что определенные, и довольно значительные, области жизни и проявления личности, в частности, ее мажорные состояния — оптимистический комизм или юмор — до сих пор были чужды этому театру. Действительно, стремясь особенно остро обнажить диалектику человеческого переживания, Гротовский, как правило, ставит личность в ситуацию драматического потрясения, гибельной опасности, отчаянной борьбы, подвергая тем самым сомнению и проверке всю концепцию так называемого «естественного», «будничного» поведения. Но изучая материальную и духовную энергию эмоций человека в сложном комплексе его телесных, волевых, эмоциональных, психических импульсов, не стремится ли польский режиссер в своей области (через действующего актера) приблизиться к одному из самых серьезных вопросов науки — вопросу о характере взаимоотношений духовного и телесного в человеке? Не случайно проблема раскрытия динамики этих отношений всегда волновала не только ученых, но и людей искусства, и не случайно в первую очередь людей такого искусства, как театр,— то есть той области человеческого творчества, которая имеет дело с непосредственным, живым процессом моделирования духовно-эмоциональных и телесных состояний человека, его воплощений и перевоплощений.

Не один раз читателю работ самого Гротовского или обширной литературы, посвященной его театру, встретится имя К. С. Станиславского. Сопоставление системы Станиславского — реформатора сцены XX века — и метода Гротовского имеет определенные основания, хотя и нуждается в специальном исследовании. Идеи Станиславского об «органической жизни человеческого духа на сцене» и о зрителе как о «третьем творце спектакля», так же как его идеал этической чистоты и цельности личности актера, близки многим исходным моментам работы польского режиссера.

> «Я долго изучал Станиславского, и именно ему я обязан интересом к методологическим проблемам искусства актера,— писал Гротовский еще в 1965 году.— Он был для меня в определенном смысле примером как личность, путеводной звездой в его упорном искательстве, в его систематическом обновлении точки зрения, в неустанной полемике с самим собой — с самим собой вчерашним. Именно Станиславский поставил ключевые вопросы актерской методологии. Но наши ответы на эти вопросы могут быть отличны от его ответов, а иногда и противоположны».

Однако эти ответы польский режиссер, которого западная критика готова называть создателем третьей европейской театральной системы — после Станиславского и Брехта,— не превращает в рецепты творчества. Не теряя критического отношения к

своим опытам, он неоднократно предостерегал от так распространившегося в последние годы (особенно в американском и французском авангардистском театре) механического подражания его «приемам».

Два обстоятельства следует иметь в виду, знакомясь со спектаклями Театра-лаборатории или со всем, что о нем написано. «Поражающие», «фантастические» достижения его актеров (критика особенно выделяет Ришарда Чесляка) были бы невозможны без использования — прямого или косвенного — достижений в области таких современных теоретических и прикладных наук о человеке, как теоретическая и экспериментальная психология, физиология эмоций, биоакустика. Именно этот аспект исканий Театра-лаборатории отмечал в газете «Трибуна люду» критик М. Кушевский, когда писал в статье «Наши силуэты: Ежи Гротовский»:

> «Не много найдется деятелей театра, которые достигли бы в столь молодом возрасте, как Гротовский, мировой славы. И вместе с тем — что может показаться парадоксальным,— о нем по существу мало известно. Личность его обросла легендами. У него есть горячие сторонники и не менее решительные оппоненты. И те, и другие часто преувеличивают... Его называют «пророком театра», хотя он вовсе не стремится провозглашать истины в конечной инстанции. Ему порою приписывают мистицизм, в то время как он сам (кстати, член партии) отнюдь не в видениях, а в почти научном стремлении к познанию жизни человека и во вмешательстве в его проблемы видит направление своих художественных исканий. Свои идеи он воплощает в спектаклях, наверно не простых и не легких для восприятия, совершенно отличных от традиционных условностей театральной сцены. Но он делает это с огромной серьезностью и уважением к зрителю, с которым ищет теснейшей связи».

Сегодня рано еще подводить итоги деятельности вроцлавского коллектива — поиск его развивается. Несомненные достижения Гротовского в раздвижении границ творческих возможностей актера не могут не отразиться в опыте мировой театральной культуры. Они заслуживают серьезного рассмотрения советскими специалистами, так же как ждут критического анализа социологов, психологов, эстетиков и театроведов социально-философские проблемы его спектаклей.

НАТЭЛЛА БАШИНДЖАГЯН

ПОЭЗИЯ В РАСПАДАЮЩЕМСЯ МИРЕ

Поспешные тризны над будто бы умирающей у нас на глазах поэзией давно уже стали на Западе своего рода приметой времени и скучны своим однообразием. И все-таки не вызывающая особого доверия патетичность тех плакальщиков над поэзией, которые ровным счетом ничем поэзию не обогатили, не должна нам препятствовать со всей серьезностью отнестись к выступлениям — подчас тоже весьма пессимистическим по духу — людей, чьи заслуги перед поэзией подлинно значительны, а авторитет не понапрасну высок. О двух таких выступлениях стоит рассказать.

Автор «Всей королевской рати» Роберт Пенн Уоррен у себя на родине пользуется, пожалуй, не меньшей известностью как поэт. Во всяком случае, недавно присужденную ему в США Национальную медаль за заслуги в области литературы он получил по разряду поэзии — знак признания, заметим, несколько запоздалый для этого выдающегося мастера, чье поэтическое творчество охватывает без малого полвека.

В соответствии с традицией награжденный произнес при вручении медали речь, однако в нарушение всех традиций эта речь меньше всего напоминала парадный адрес: в выступлении Уоррена — оно потом появилось в «Нью-Йорк ревью оф букс» — господствовали дух трезвого анализа и сознание глубокого кризиса, переживаемого современной западной культурой. Тональность речи была подчеркнута уже ее заглавием — «Поэзия в эпоху распада».

В чем же для Уоррена наиболее явственные и выразительные приметы этого кризиса, этого «распада», создающего столь тягостную для самого существования поэзии атмосферу? Они многочисленны — загрязнение природы, война, расовый конфликт, проблемы городов, плохая школьная система, безответственная политика и прочее. Но все-таки самый показательный и тревожный признак кризиса Уоррен видит в той чуть ли не единодушной готовности признать ситуацию «распада», что исключает сколько-нибудь серьезный анализ ее причин и поиск средств ее преодоления.

> «Нам постоянно напоминают, что мы переживаем минуту кризиса, минуту распада западного мира,— сказал Уоррен.— ...Ощущение кризиса сегодня знакомо представителям самых разных слоев общества. Возьмите журнальчик,

в былые времена печатавший забавные картинки и ни на что не притязавший, и с его страниц на вас хлынут весело изложенные мрачные пророчества Чарльза Рейха и Льюиса Мамфорда, о которых потом примутся судачить собравшиеся на коктейль домохозяйки из предместий или почтенные предприниматели, опечаленные тем, что их дети не испытывают никакого интереса к вопросам помещения капитала и задачам республиканской (или же демократической) партии».

Речь здесь идет не просто о капризах моды, побуждавшей еще несколько лет назад тех же домохозяек и предпринимателей непременно вывешивать в гостиной какую-нибудь репродукцию абстракциониста — ие из самых крайних,— а теперь заставляющих при каждом удобном случае щеголять именами Рейха и Мамфорда — популярных культурологов «массового общества». Дело гораздо сложнее: широкое и неостановимое проституирование идей самым непосредственным образом затронуло область художественного творчества, и нет ничего удивительиого в том, что для Уоррена опасность, подстерегающая сегодня поэзию,— не в засилии техники, не в конкуренции со стороны других видов искусства, не в теориях канадского социолога Маршалла Маклюэна, упразднившего литературу за полной ее ненадобностью в век «электронных средств коммуникации». Всего этого так или иначе коснулся Уоррен в своей речи, но для него все же

«...болезнь нашего времени — это чувство, что ты отрезан от реального. Словно какая-то перегородка выросла между человеком и природой, человеком и другими людьми, человеком и его личностью».

Возврат к «реальному», жизненная необходимость преодолеть действие отчуждения, прорваться через обработанный «массовой культурой» верхний слой читательского сознания к не замутненным еще источникам восприятия и пробудить аудиторию к активному и самостоятельному познанию мира и человека — в этом видит Уоррен важнейшую задачу, возникшую в наши дни перед американским поэтом. С ним можно не соглашаться, когда он утверждает, что эта задача решается прежде всего на уровне поэтического языка, а тема не имеет значения, и нужно спорить, когда Уоррен отвергает путь непосредственного вмешательства поэта в жизнь, уподобляя такие попытки шаманской медицине и ее мазям из змеиного сала. Но его выступление не может не привлечь тем, что в нем прямо поставлен вечный и в то же время для каждой эпохи новый и актуальный вопрос о действенности творчества и назначении творца. В понимании Уоррена

«это вопрос о глубинных связях писателя со своей эпохой, о том, как его мировосприятие формируется эпохой, и — быть может, это покажется парадоксом — о том, как он сопротивляется своей эпохе. Ибо сопротивление необходимо, и настоящая литература — это всегда итог драмы писателя, сливающегося со своим временем и борющегося против него».

Такая позиция показательна для очень многих американских художников с таким естественным комплексом «любви-ненависти» к своей стране и своему времени: можно вспомнить характеристику, которую дал крупнейшему американскому поэту XX века Уильяму Карлосу Уильямсу один из самых интересных современных американских поэтов Роберт Лоуэлл: «Уильямс любит Америку исступленно, но и ненависть его к ней так велика, словно на земле нет иного ада». У поэтов, сформировавшихся в ином социальном климате, эти неизбывные вопросы — «почва и судьба», художник и эпоха — получают, конечно, совсем другое решение. Но для всякого писателя противостояние антигуманным тенденциям времени столь же органично, как и чувство единства со своей эпохой и судьбами окружающих его людей.

Все, в конечном счете, определяется позицией поэта, который может враждовать с эпохой для того, чтобы прорваться к «реальному» и открыть это «реальное» читателям, а может — сколько тому примеров! — выстроить искусственную стену между собственным творческим миром и живой, драматичной, полной острейших конфликтов реальностью С е г о д н я, замкнуться в индивидуализме и подорвать корни, питающие его талант.

«В эпоху распада», убежден Уоррен, поэзии недоступна трибуна, с которой можно обращаться к миллионам; радиус ее действия заметно сократился, попытки заглянуть в будущее закономерно сменились стремлением воплотить драматизм сегодняшней повседневной действительности, разгадать ее ускользающую тайну. Но назначение поэзии осталось общественным.

«День за днем на нас обрушиваются абстракции, те «истины», которые мы слышим от рекламных агентов, политиков, проповедников; но когда появляется хорошее стихотворение или роман, мы вдруг вспоминаем, что любая истина, пока мы ее не пережили, не выстрадали в буквальном или переносном смысле на собственном опыте,— это ложная истина».

Собственно, здесь и содержится ответ на тот вопрос, который незримо присутствовал в речи Уоррена с самого начала и в одном месте был сформулирован прямо:

> «Есть ли у поэзии, как таковой,— а под поэзией я здесь имею в виду все художественное литературное творчество — свое место в наши дни?»

И если действительность Запада отчуждает человека от самого себя, от природы и других людей, то назначение художника, считает Уоррен,— противостоять этому процессу, «возвращать людей к самим себе».

Да не покажется этот ответ слишком скромным, а уорреновское понимание места и задач современного поэта — чрезмерно приниженным. Оно основывается на реальной оценке поэзии США последних лет, вызывающей неудовлетворенность — не всегда, как у Уоррена, скрытую — у целого ряда лучших ее представителей, а также у критиков, способных уловить не лежащие на поверхности, но знаменательные тенденции. И причина такой неудовлетворенности всегда, в общем, одна и та же — растущий разрыв между читателем и поэзией, не способной понять и удовлетворить его глубинные духовные запросы, слишком слабое у многих поэтов чувство ответственности за будущее своего искусства, их слишком расплывчатая, допускающая многообразные компромиссы с «массовой культурой» литературная позиция. Опасения за судьбу поэзии вызваны в США не только трудными для ее существования объективными условиями, но и явно кризисными чертами в самой поэзии последних лет.

Уже после выступления Уоррена была напечатана (в «Сатердей ревью») статья старейшего и заслуженно пользующегося огромным авторитетом критика Луиса Антермейера «Закон гармонии и перспективы поэзии». Современник и участник «поэтического ренессанса» 10-х годов, близкий друг Фроста, Антермейер давно уже не выступал в живых журнальных дискуссиях, и уже поэтому его статья не могла не привлечь внимания. Такие статьи — итог долгих наблюдений и размышлений.

Взгляд Антермейера на современную поэзию США оказался весьма пессимистическим, а интонация статьи — в высшей степени тревожной. Тревожной, хотя автор перечислил более десятка по-настоящему значительных имен. Тревожной, несмотря на редкую терпимость Антермейера — поборника гармонии, ясности и строгой формы — к самым рискованным и, как правило, бесперспективным экспериментам, характерным для сегодняшней американской поэзии.

Внешне здесь действительно нет признаков кризиса. Но о состоянии поэзии опасно судить, держа в поле зрения лишь несколько выдающихся явлений, ориентируясь только на две-три наиболее активные школы. Важны не одни лишь достижения того или иного, пусть и крупного, поэта, важнее границы общественного воздействия поэзии как искусства — не некий произвольно высчитанный КПД, а ее роль в обществе, ее необходимость обществу, отчетливо ощущаемая каждым настоящим поэтом, придающая ему новые силы, когда поэтическое слово становится насущным хлебом тысяч и тысяч, и порождающая застой, когда оно глохнет в пустоте.

Наблюдения многих лет привели Антермейера к достаточно аргументированному и убедительному выводу, что зона пустоты между поэтом и его аудиторией все эти годы продолжала расширяться, подготавливая в поэзии кризисную ситуацию.

> «Многие из нас по-прежнему думают, что поэт (пользуясь выражением Вордсворта) — это человек, обращающий свою речь к другим людям,— читаем мы в статье Антермейера.— Если это так, то к кому обращает поэт свою речь сегодня? Быть может, все так же, как в дни Вордсворта, он надеется привлечь слушателя, сообщая «очарование новизны явлениям повседневности и пробуждая разум к тому, что скользит мимо, пока мы скованы летаргией привычки»? Или, во всеоружии новой поэтической техники и современного словаря, раскрывает новизну и очарование мира?»

Увы, это полное возвышенных иллюзий понимание задач творца для современных американских поэтов — не вчерашний и даже не позавчерашний день. В «массовом обществе» не осталось места грезам о надмирности художника: система «культурной индустрии» в той или иной форме охватила всех без исключения носителей творческой энергии, и потребовалась подлинная духовная, гражданская, творческая зрелость, чтобы не подчиниться ее диктату. Зрелость, какой — и это ясно сознает Антермейер — обладали только одиночки.

> «Сегодняшний поэт, как и любой художник, как и не обладающий поэтическим даром рядовой его современник, смятен и оглушен тем, что он слышит, видит, узнает из чтения, из газетных заголовков, из ежечасных выпусков последних известий, из безжалостно преследующих его комментариев телеобозревателя. Каким же образом остаться ему «над схваткой»? Каким образом сбросить с себя власть обанкротившегося правительства, которое утратило доверие, власть общества, которое утратило целостность? Его творчество в большой своей части с неизбежностью становится выражением господствующей сейчас растерянности; можно почти наперед сказать, что его стихи будут подчеркнуто невыразительными по звучанию и намеренно антипоэтическими... В таких усло-

виях творческий импульс угасает и часто, слишком часто, дело кончается сумбурным нагромождением жаргонных словечек, или изложенными как попало обрывками газетных новостей, или какой-то нарочито мистифицированной пошлятиной, когда старые штампы старательно изгоняют, чтобы заменить их новомодными стереотипами».

Подчеркнем еще раз: Антермейер отнюдь не закоренелый консерватор, и было бы неверно толковать его слова в том смысле, что американская поэзия процветала бы, если бы поэты и в самом деле остались «над схваткой», воспевали оттенки осеннего леса в утренних лучах, не обращая внимания на транзистор, извещающий о новых бомбардировках Вьетнама. Речь идет совсем о другом: в мире готовых клише — не только для поэтических тем, но и для поэтических эмоций, разочарований и надежд — самая острая злободневность не сделает стихи явлением искусства, если духовный багаж поэта слишком легковесен, чтобы сохранить самостоятельность видения и независимость оценки, чтобы не захлебнуться в потоке броско поданных сенсационных новостей и искусно скомпонованных политических и культурных телепрограмм, в этой нескончаемой череде немедленно подхватываемых «культурной индустрией» интеллектуальных откровений, философских гипотез и социологических выкладок; ибо иначе погибнет не только поэтическая форма — обесценится смысл поэтической работы.

Не происходит ли сейчас нечто подобное в американской поэзии? — все время спрашивает себя Антермейер, перелистывая с читателем страницы новейших антологий и сборников. Не обрываются ли и без того непрочные связи поэта с его аудиторией, когда в поэзии утверждается дух пустого интеллектуального кокетства, с одной стороны, и грубой, репортажной заурядности, с другой? Не рушится ли ее авторитет, когда достаточно тридцать раз написать и расположить замысловатым графическим узором на белом листе слово «ночь», чтобы прослыть новатором?

Не гаснет ли на таком фоне последняя надежда на «возвращение к гармонии, к форме, к чувству ответственности перед ремеслом»?

Антермейер нигде прямо не перекликается с Уорреном, но есть в этих двух выступлениях нечто очень созвучное. Как и Уоррена, Антермейера гнетет исчезновение из поэзии «реального», ее неспособность найти «слова и музыку, не просто развлекающие, а возвышающие человека в этом жалком окружении». Как и Уоррен, Антермейер, в сущности, далеко переступил рамки своей темы; высказанные им мысли с полным основанием могут быть отнесены не только к поэзии — ко всей современной американской культуре, скованной диктатом всемогущих «фабрикантов сенсаций» и переживающей опасную болезнь отчужденности от жизненных духовных потребностей народа и важнейших общественных задач. И если и Антермейер, и Уоррен далеко не оптимистичны в своих оценках современного состояния поэзии, то перед нами вовсе не стариковское брюзжание, а реалистический и трезвый взгляд на вещи, та испытанная десятилетиями серьезного и ответственного литературного труда честность, которая побуждает и того и другого связывать все надежды на оздоровление атмосферы в поэзии только с завтрашним днем.

Поэты, которые будут! Певцы, музыканты,
ораторы!
Не нынешний день оправдает меня и ответит,
зачем я,
Нет, люди породы иной — крепкой, атлетической,
куда величавее прежних.
Явитесь! Вам надо меня оправдать.

Процитировав знаменитые стихи Уитмена (мы их привели в переводе С. Я. Маршака), Антермейер завершает свою статью призывом следовать уитменовским заветам, страстной надеждой на то, что великая река американской поэзии, берущая истоки в «Листьях травы», останется полноводной, не разобьется на тысячи обмелевших и пересыхающих рукавов.

«Пророческий призыв Уитмена нашел уже много разрозненных откликов... При всей нынешней разноголосице я слышу подчас четкий, ясный звук, «крепкий, атлетический, куда величавее прежних». Я вслушиваюсь в этот шум и постигаю: даже в загрязненном воздухе может возникнуть что-то такое, что соединит заурядное и поразительное, повседневность и откровение, что создаст поэзию, которую Уитмен называл величием обыденного. Я верю, что поэты, которые будут, воплотят до конца лучшее из начатого поэтами, которые живут сегодня. Я верю, что из нашего хаоса они создадут гармонию».

Прекрасная, светлая мечта. Только сбудется ли она, когда атмосфера распада продолжает нагнетаться в американском обществе, когда хаос и дисгармония становятся нормой человеческих отношений и, врываясь в поэзию, подчиняя себе поэзию, опустошают ее? И не останется ли уитменовский завет «поэтам, которые будут», лишь недостижимым идеалом, пока не преодолены сама эта атмосфера, сам этот хаос,— чему поэзия может и обязана помочь, но чего она не в состоянии добиться только своими силами.

А. ЗВЕРЕВ

Публицистика

Е. СТОЯНОВСКАЯ

«УВАЖАЕМАЯ РЕДАКЦИЯ...»

(По страницам читательских писем)

«...Читатель, где ты?» — вот уже почти сто лет отзывается эхом в нашей периодической и специальной печати знаменитый возглас Салтыкова-Щедрина. Знать читателя лучше и ближе — разве не важно нам это и сегодня?

«Читатели поддаются классификации по духовной физиономии, на которую кладут отпечаток и психологические особенности, и социальная среда, и данный исторический момент»,— писал в конце прошлого века литературовед Эннекен.

В наши дни наблюдения над читателем, зрителем, слушателем ведутся с помощью электронно-вычислительной техники и новейшей теории информации, они объединяют поиск искусствоведов, эстетиков, публицистов, социологов, психологов. Однако серьезное, по-настоящему дифференцированное изучение категорий «потребителей» культуры, их интересов, мнений, запросов и, шире, самой природы восприятия искусства только развертывается. Недаром, скажем, составители недавно изданного сборника[1], посвященного этим проблемам, начинают свое предисловие с оговорок по поводу того, что состояние дел в данной научной области заставило авторов ограничиваться постановкой вопросов, зачастую дискуссионных,

Если говорить о читателе и литературе, то далеко не все сложности в их отношениях разрешены культурной революцией в нашей стране, хотя пять с половиной десятилетий социалистического строя изменили в корне эти отношения: недаром Советский Союз называют сегодня «страной читателей». Поставив на повестку дня и во многом решив проблему Читателя с заглавной буквы, время еще не устранило оснований для беспокойства по поводу того читателя, о котором точнее было бы сказать, что он не читает, а «почитывает» художественную литературу. Не вполне ликвидированы, как известно, ножницы между успехом тиражным, кассовым и морально-эстетическим, а значит и этическим — разрыв, отнюдь не безразличный для общества, которое видит в литературе, искусстве важное средство воспитания личности.

Материал из первых рук для размышлений на все эти темы содержат читательские письма в редакцию «Иностранной литературы».

Читатель этого журнала, читатель зарубежной литературы,— фигура, можно сказать, почти не привлекавшая специального внимания, хотя она и представляет интерес далеко не только академический. Обсуждение этой проблемы едва ли исчерпали четыре кратких редакционных обозрения, печатавшихся в самом журнале под рубрикой «Наша почта»[1].

Конечно, было бы неверно замкнуть изучение читателя рамками мнений, заключенных в письмах,— нужны более глубоко и тонко разработанные социально-психологические методы. Вовсе не всегда отношения читателя с журналом оформляются в виде письма в редакцию. Иногда больше скажут об этом рост и падение тиража, очередь за номером в библиотеке или просто пассажир электрички или метро со свежей журнальной книжкой в руках.

Могут ли в таком случае «активные», то есть пишущие в редакцию читатели пред-

---

[1] Художественное восприятие. Сборник 1 под ред. Б. С. Мейлаха. Ленингард, «Наука», 1971.

[1] См. эту рубрику в «ИЛ» №№ 12 за 1966, 1967, 1968, 1969 гг.

ставлять всю читательскую аудиторию? Специалисты отвечают на этот вопрос утвердительно. «Социально-демографическая структура так называемого активного читателя мало чем отличается от структуры совокупного читателя» — таков на ученом языке вывод, появившийся в итоге исследований социологов.

Строками этого приговора социологов — обязывающего и обещающего — почти и ограничится вторжение предлагаемых заметок в область науки. Цель их скромна — продолжить начатый в упомянутых обзорах разговор, вновь перелистав страницы редакционной почты нескольких лет. Подробнее остановиться на самых очевидных читательских предпочтениях и антипатиях, сделать попытку сгруппировать самые характерные мотивы их. Это тем более важно, что со времени выхода в свет первого номера журнала тираж его вырос в пятнадцать раз. Один из возможных способов приблизиться к реальному смыслу этой арифметики — взглянуть на нее сквозь строки читательских писем.

А. Мартыненко из Анапы шлет акростих, сочиненный им к 100-летию Голсуорси, А. Касумов из Азербайджана хочет узнать, как относятся сейчас во Франции к творчеству Бальзака, военнослужащего интересуют творческие планы Дитера Нолля, две девушки желают поздравить с днем рождения Рэя Бредбери, читатель с полуострова Иоканьга Мурманской области просит сообщить, изданы ли у нас Керуак и братья Гонкуры... По разным поводам обращаются с письмами в «Иностранную литературу». С Алтая поступает предложение организовать при журнале клуб начинающих переводчиков, запрос со станции Решеты Красноярского края — что можно прочитать о Сент-Экзюпери. Педагогу-словеснице из города Шахты нужна консультация — как в три урока уместить для старшеклассников курс современной зарубежной литературы, кого-то занимают перспективы изучения языка эсперанто, коллекционер цветных портретов задумал подготовить иллюстрированный справочник писателей мира...

Москвич, взволнованный трагической судьбой Жака Стефена Алексиса, считает, что пресса слишком глухо отозвалась на весть о его гибели. Слесарь из Перми интересуется, где можно прочитать об Антониони, Кафке, Прусте, как «подковать себя к спорам о течениях модернистской литературы»... Сама пестрота мотивов этой почты по-своему выразительна. Наиболее приметны в ней, пожалуй, признаки общественной и творческой активности корреспондентов.

Самое неожиданное продолжение в жизни получает порой журнальная публикация: читатели из города Хмельницкого сообщают, что очерки Олдриджа, посвященные взятию Проскурова (прежнее название их города), помогли им установить с писателем личный контакт и завязать прочную дружбу; дочь ленинградского партийного работника благодарит редакцию: из напечатанных в журнале дневников Драйзера она впервые узнала некоторые факты о жизни и деятельности своего погибшего отца; сотруднику Института этнографии опыт одновременной публикации шести разных переводов одного стихотворения Незвала подсказал замысел привлечь ЭВМ к статистическому анализу произведений поэзии. Ученая-этнограф, много лет работавшая над созданием письменности для маленького народа — саморийцев-селькупов, в обстоятельнейшем письме благодарит автора статьи о переводах Лу Синя, в которой обнаружила чрезвычайно важный для себя ответ на собственные научные догадки и предположения...

Сложно было бы предусмотреть характер замечаний читателей, адресуемых редакции: москвичка сетует по поводу большого формата журнала — не засунешь в дамскую сумочку, почтальон жалуется на белую обложку — забота его вполне насущна: вручить номер подписчику, не оставив на нем следов типографской краски. Почти никогда не пройдет незамеченной опечатка, фактическая неточность, неудачный стилистический или смысловой оборот.

Как во всякой редакционной почте, не обходится и без курьезов: начинающий автор присылает на русском языке рассказ о Вьетнаме с просьбой сверить, не был ли он прежде... написан каким-нибудь вьетнамским писателем. Любознательный житель Коми АССР непременно желает дознаться, правда ли, что в одной из научных экспедиций обезьяной была похищена женщина. Отчаявшаяся мать адресует в редакцию жалобу на несправедливое обвинение ее сына в поджоге квартиры...

Но, разумеется, в большинстве писем обсуждается содержание журнала, его настоящее и прошлое, перспективные планы, оформление.

«Являюсь старейшим подписчиком вашего журнала, еще с тех времен, когда он назывался «Интернациональная литература». «Читатель и подписчик вашего журнала со дня его возникновения». «Я — начинающий читатель вашего журнала». «Пошел уже 4-й год нашего знакомства». «Я не только читаю ваш журнал, но и переплетаю каждый год несколько сборников из вещей, представляющих для меня ценность, и не только для меня лично».

«Меня ваш журнал заинтересовал случайно, во время службы в рядах Вооруженных Сил. Причина: репродукции с картин бельгийского художника Роже Сомвиля. Потом, разумеется, меня заинтересовало и содержание журнала. С тех пор я постоянно покупаю ваш журнал в отделении «Союзпечать» (Павлодар).

Из Ленинграда пишет «глава большого и очень занятого семейства преданных под-

---

Е. СТОЯНОВСКАЯ
«УВАЖАЕМАЯ РЕДАКЦИЯ...»

писчиков журнала, в его составе — физики-бионики, биологи-генетики, медики-терапевты, медики-психиатры, инженеры-магнитологи и пр.».

«До 1970 года я покупал журнал в киосках, но не регулярно, потому что мало экземпляров, 2—3 на киоск, и быстро разбирают. Но вот в № 8, 1969 года появилась публицистика. Стадс Тёркел — Улица Разделения: Америка. Прочел с интересом. Но продолжения в киосках не нашел и решил оформить подписку» (Ростов).

Пестра картина читательских биографий, широк диапазон оттенков отношения к журналу: от признаний типа «приход каждого номера — праздник», «мои университеты продолжаются в вашем журнале», «буду выписывать его до седых волос» до пренебрежительного — «журнал в общем неважный, но все-таки иногда что-то интересное попадается».

«Журнал «Иностранная литература» пользуется среди читателей фабричной библиотеки (обувной фабрики № 1) большим спросом» (Киев).

«Если говорить откровенно, ощущаешь неудовлетворенность содержанием журнала» (Ленинград).

Любопытная закономерность: такого рода поляризация мнений наблюдается и в пору явных успехов журнала, и в пору его неудач. В почте обычно соседствуют утверждения, что «за последнее время журнал заметно улучшился» и что именно за это время он «стал скучнее и суше».

«Вот прошел еще один год. Каким он был для журнала? Надо прямо сказать, не очень-то блестящим. Только две вещи были очень интересные и сильные, яркие в художественном отношении. Это «Аэропорт» Хейли и две повести Вулфа. Вот и все». Это из письма постоянного подписчика — свердловчанина, оценивающего итоги 1971 года. «Ваш журнал я выписываю давно, более 10 лет,— пишет биолог, бывший москвич, ныне житель Досанга, Астраханской области.— Давно он не был таким хорошим, как в 1971 году».

Студентка из Кишинева, прочитав статью в разделе критики, высказывает интересные суждения по поводу философии экзистенциализма, читательница-москвичка полемизирует с концепцией автора послесловия к роману Бютора; москвич делится мыслями по поводу анкеты отдела критики о настоящем и будущем литературы, читатель из Горького спорит с автором статьи из раздела «Культура и современность»...

Одни считают, что афро-азиатскую прозу следует печатать в отдельном издании, другие предлагают расширить раздел художественной литературы за счет «петитных» — критики, публицистики, третьи находят именно эти разделы особенно важными, дающими материал для раздумий, четвертые упрекают редакцию в невнимании к путевым очеркам и мемуарам, сатире и юмору...

Порой эта критика — следствие многообразия вкусов; кто-то не любит поэзию, современным произведениям предпочитает литературное наследие, увлекается детективом и фантастикой или терпеть их не может. Случается, что замечания появляются в итоге недостаточной осведомленности. Но чаще всего это верный знак горячей заинтересованности в том, чтобы журнал стал лучше.

Одни, не соглашаясь с редакцией, допускают, что мыслят субъективно, что могут ошибиться, не будучи специалистами, другие убежденно и решительно отстаивают свою позицию, с точки зрения редакции уязвимую, кто-то высказывает интересные предложения, кто-то просто благодарит, кто-то подробно анализирует то, что ему нравится или не нравится на страницах журнала.

Одни оценивают прочитанное в журнале по собственной системе баллов, другие ежегодно присылают обстоятельные критические обозрения под названием «Наша почта о своем журнале», третьи в процентах исчисляют несовершенства в композиции номера, четвертые сопровождают свои замечания категорическим «или опубликуйте полностью, или не ссылайтесь».

Немало дельных читательских советов и предложений было с благодарностью принято редакцией (лишь один из примеров— появление портретов авторов публикуемых произведений, о чем просили читатели).

Как известно, лицо журнала определяет его большая проза, раздел художественной литературы. Прозу называют еще становым хребтом журнала, ею мерят читательский интерес, по ней прежде всего судят о роли и значении печатного органа в литературе.

Что ищет, что находит читатель в прозе «Иностранной литературы»? Познание? Да. Незнакомый мир. Его законы, движение, борьба, незнакомые люди — «количество информации», как сейчас принято говорить.

«Уже много лет выписываю «Иностранную литературу». Очень уж любопытно — а как и чем живут другие народы, главное — какое влияние оказали и оказываем на них мы, люди совсем иного склада и мира? Как у них с молодежью? Что несет своего в мир эта молодежь? Каким мир будет завтра, когда не будет меня?.. Очень люблю английскую литературу. Из своей пенсии ухитряюсь нет-нет да купить что-нибудь из индийской, австралийской прозы. По два-три раза перечитываю эти произведения, очень уж все ново, совсем не по-нашенски. И не успокоюсь, пока не пойму всей прелести медленной церемонной речи, пересыпанной афоризмами. Цепенею от ужаса, когда под гипнотизирующие звуки тамтама убивают африканцы своего вождя, мечтавшего о независимости своего народа. Боже мой, как велик и разнообразен мир, как хочется узнать о нем больше, понять его лучше» (А. Шейкина, Фрунзе).

«Судить об этих произведениях не берусь, я не специалист. Но одно мне в них нравится — быт, жизнь, нравы различных народов, и все это дается в свежем, кра-

сочном описании, нравится стиль письма» (Закиров, Ташкент).

«Давно уже не встречал такой широкой, глубокой и острой картины грязной политической кухни в США (о романе Гора Видала «Вашингтон, округ Колумбия».—*Е. С.*) да, пожалуй, и связанного с ней быта американских политических дельцов и их окружения» (А. Сафонов, Ленинград).

«...Веришь писателю, который так ярко и, видимо, правдоподобно описывает бразильскую действительность, жизнь простых людей этой далекой страны»,— пишет экономист Г. Богомолова из Воронежа о романе Жоржи Амаду «Лавка чудес». Или еще о том же романе: «...с интересом знакомишься с бытом жителей Бразилии, с их обычаями, с тяжелой долей народа — негров, мулатов, над которыми издеваются расисты» (из письма москвича — заслуженного мастера спорта И. Рогачева). Инженера из Ленинграда Д. Петерсона тоже особо привлекает в этой книге именно то, что она «обогащает представление об общественной и личной жизни в странах Латинской Америки».

Но — не только познание. Читателя волнуют мысли, страсти, идеи, знание человека — то, что делает иностранные книги живой частью отечественной культуры, своего жизненного опыта.

«Потрясающая сила правды, мудрая человечность, лаконичность и поразительная точность наблюдений — все это волнует и вызывает радость, как всегда, когда чувствуешь проявление творческой мощи разума человека, красоту и мудрость его души, силу таланта» (о «Смерти Артемио Круса» К. Фуэнтеса пишет В. Елизаров, инженер).

«Большое спасибо за «Стерегущие дом» — роман изумительный и по глубокому содержанию, и великолепному описанию образов героев и природы. Как живые все стоят передо мною — великолепные люди, которые делают и читателя более требовательным к самому себе. Да, жизнь прожить — не поле перейти! Как все сложно и не так, как хотелось бы, сложилось у героев — Маргарет, мудрого деда и его девочек. Спасибо еще раз!» (Н. Визгина, врач, Минеральные Воды).

«Захария Станку. «Как я тебя любил». Это же гигант! Это же классика! Чувствуется горьковское влияние, но преобладает свой, изумительно самобытный, жизненно реальный взгляд на крестьян, их внутренний мир, да и на внутренний мир человека вообще... Это открытие нового в окружающих людях, в жизни» (Н. Тангаев, Оренбург).

«Читая о чувствах, мыслях, поступках Андраша (повесть Ш. Тота «Как дела, молодой человек?»), невольно представляешь на его месте такого же мальчика нашей страны» (кандидат химических наук Е. Майорова, Москва).

«Как жаль, что в век высокой культуры и цивилизации продолжают убивать пересмешника!» (М. Бочаров, Краснодар).

Было бы неверно отнести к одной читательской категории авторов этих высказываний — разница индивидуальностей, темпераментов, социальной среды, степени эстетической искушенности почти всегда сразу заявляет о себе. И все же очевидно принципиальное родство приведенных выше отзывов, я вижу его в широте взгляда на литературу, на смысл труда писателя.

Серьезное, вдумчивое отношение к произведению искусства, в котором читатели находят пищу для размышлений, стремясь с его помощью глубже понять современность, ее основные законы, отличает значительную часть корреспонденции.

«Тема бесчеловечности мира денег, тема нравственного крушения, распада буржуазного мира — старая, но вечно новая тема, особенно актуальная в наши дни». Это — строки из письма москвички Т. Егоршиной, адресованного через редакцию А. Старцеву, автору статьи о романах Скотта Фицджеральда.

«Более десяти лет я являюсь благодарным читателем и подписчиком журнала»,— пишет В. Бельтиков из Нижнего Тагила. Перечислив романы и повести, доставившие ему, как он говорит, наибольшее наслаждение (в этом перечне — Фолкнер, Хуан Гойтисоло, Кобо Абэ, Макс Фриш, Кёппен, Дюрренматт, Э. Во, Голдинг, Бобровский, Камю, Кортасар, Джеймс Болдуин, Х. Абреу, Василикос и Н. Мейлер), он заключает: «Я, как читатель, пристрастен к ним потому, что, на мой взгляд, они с наибольшей глубиной и художественной силой выражают себя во времени и, стало быть, само время».

При всей сжатости определение его кажется достаточно точным и просторным.

О вкусах спорят — это естественно.

Наши читатели спорят заочно, не видя оппонента, такова уж специфика жанра — письма в редакцию. Читатель серьезный, как правило, свои пристрастия стремится обосновать.

Л. Крымская из селения Хив Дагестанской АССР пишет, что на нее большое впечатление произвела повесть «Вещи» Жоржа Перека, она «полезна и людям нашей страны. Я думаю, что эта повесть сильно бьет по индивидуалистам, а они у нас тоже есть». Москвич Г. Орел называет эту вещь «нудной и пустой повестью». Е. Бадуев из поселка Бильчир Иркутской области, наоборот, прочел ее «с огромным наслаждением», «не переводя дыхания», считает ее выдающимся явлением в мировой послевоенной литературе, хотя и знаком, как он пишет, с очень малой ее частью. По его мнению, это «замечательное социологическое исследование характера и психологии современного человека, перворазрядное произведение художественной литературы, обобщение философии и психологии эпохи применительно к странам капитализма».

Один из наиболее эмоциональных откликов на прозу «Иностранной литературы» по-

---

Е. СТОЯНОВСКАЯ
«УВАЖАЕМАЯ РЕДАКЦИЯ ..»

следних лет был адресован через редакцию Зигфриду Ленцу — автору романа «Урок немецкого».

«Наши произведения должны и могут быть личными и сердечными событиями читателя»,— заметил поэт. Таким событием стал роман Ленца в жизни автора письма, 37-летней женщины, по профессии инженера-конструктора из Белгорода. Удовлетворение, которое дал ей роман, она сравнивает с состоянием, какое бывает, когда слушаешь Бетховена в хорошем исполнении, «когда доходишь до изнеможения, одновременно чувствуешь себя и опустошенным, и до предела заполненным смыслом музыки». Она пишет о социальном — антифашистском смысле романа, о его форме, о том, почему он так потряс ее душу. Особенно точными кажутся ей портрет внутреннего мира подростка, атмосфера бесчеловечности, характерной для фашистского режима. «Это же кошмар, ведь не каждый зверь подставит под удар своих детей ради спасения своей шкуры». «Кроме того, я считаю роман ценным с позиции воспитания наших детей, у которых свой мир, замкнутый, если не найти к нему подхода, контакта, легко ранимый». «От стиля я получила громадное удовольствие, ваш юмор и ирония блестящи».

«Скучным, нудным произведением» назвал эту книгу — до сих пор с благодарностью автору упоминаемую во многих письмах — другой читатель, инженер из Вижницы Черновицкой области.

«Не нужно увлекаться печатанием произведений, ставящих вопрос, что называется, «в лоб», бедных по своим художественным достоинствам. Ведь и политические проблемы можно решать каким-то другим, более интересным путем (я имею в виду, конечно, произведения художественной литературы)»,— пишет москвичка Е. Дроздовская. Примером такого произведения она считает роман Х. В. Абреу «Четыре буквы». Н. Тангаев из Оренбурга, напротив, находит этот роман талантливой вещью, «бурно утверждающей Человечность революции против международной реакции», а появление его в русском переводе считает достижением журнала.

В том или ином виде мысль о большей требовательности к уровню печатаемых произведений повторяется и в других письмах.

«Уж если произведения слабы, то нечего их и печатать, как бы современна ни была тема. Нам такие «художества» пока приносили одни разочарования»,— пишет работник милиции Б. Чичканов из Ставропольского края. Москвич Н. Миронов, инженер Гипроуглемаша, с удовлетворением отмечает рост мастерства писателя Жоржи Амаду. Делясь впечатлениями о романе «Мы пасли ночь» («Это прекрасная повесть, перекликающаяся с творчеством Горького, который много писал о таких же маленьких людях «на дне» царской России. И в образах Жоржи Амаду я вижу также образ маленького бродяги, как у Чарли Чаплина»), он подчеркивает: «Я бы сказал, что последние повести Амаду — большой шаг вперед в творчестве писателя, ибо это уже не лобовые агитки... В своих последних произведениях Амаду показывает радости и горести простого бразильского человека. Вместе с тем это разящая сатира на мещанские нравы, ханжество и лицемерие буржуазии в «свободном мире».

Протест против скидок на актуальность, против прямолинейности, серости разделяет большинство наших читателей. Есть, правда, и здесь свои оттенки. Встречаются в письмах и крайние мнения, в которых можно разглядеть некие «схемы наоборот».

Воистину цицероновым «доколе?» завершает свое послание 17-летняя подписчица из Жданова («В глубокой провинции, где я живу» — первые строки этого письма), изнемогающая под бременем «посредственного чтива». («Переводятся и публикуются далекие от *фонтана* (курсив мой.— *Е. С.*) произведения — лишь бы в них была пресловутая антибуржуазность...») Особенно не устраивают ее романы К. С. Причард.

Многое перепуталось в голове этой девушки, безусловно тянущейся к серьезному искусству, но пока не сумевшей разглядеть, что именно «пресловутая антибуржуазность» и составляет едва ли не главный пафос у столь почитаемых ею Сэлинджера, Теннесси Уильямса, Фолкнера, Мейлера...

Не менее категоричен в своих заключениях П. П. из Москвы. Он полагает, правда, что в 1971 году «кроме романа К. Причард читать было просто нечего». Ему, оказывается, очень «надоела негритянская тема» в целом ряде произведений («Пора бы редакции подумать о сокращении этой темы»). А общее наставление, разумеется, «отбирайте построже, без скидки на актуальность, но с печатью таланта и мастерства».

Несмотря на полярные как будто личные предпочтения и вкусы и объединяющий этих двух читателей «антисхематизм», оба они в конечном счете оказываются гораздо ближе друг к другу, чем сами, видимо, хотели бы.

Любопытное наблюдение сделано в последнее время социологами, изучающими корреспонденцию периодических изданий: анализ даже *газетной* почты показывает постоянное увеличение доли писем-проблем, писем — раздумий о жизни и обществе, заметно теснящих жанр письма — жалобы или конкретной просьбы.

«Нам очень важно и нужно знать, чем живет общество, противостоящее нам. Что думают, как живут люди, вольно или невольно поддерживающие поднимающий голову фашизм, как они относятся к происходящим в мире процессам борьбы за лучшее будущее. В чем они его видят и т. п.?» — это строки одного из писем нашего постоянного корреспондента, ученого-этнографа Е. Прокофьевой из Ленинграда.

«Мне в целом нравится тенденция выбора материала для публикаций. Журнал обращается к наиболее значительным проблемам планеты наших дней,—пишет В. Анпи-

лов из Бор-Анпиловки Старооскольского района Белгородской области.— На мой взгляд, тема антифашизма представлена удачно и весомо... природа фашизма, неофашизма и прочих форм одичания «масс» вскрыта талантливо и с великолепным знанием дела»... «История — что угодно, но не идиллия»,—замечает он, переходя к произведениям, показывающим природу расизма — белого и черного, предостерегая против упрощений во взгляде на эти «горючие» проблемы: «Янки причинили и причиняют много зла неграм, но яростная ненависть к белым и тем более чувство превосходства над белыми не только вредны, но и явно опасны — и прежде всего для самих негров...»

Идеологический итог знакомства наших корреспондентов с журнальной книжкой все чаще позволяет говорить о растущем уровне духовной и политической зрелости и ответственности читателя, пытливом, творческом складе мысли, общественно-нравственной ее направленности.

Специального внимания в этой связи заслуживает отношение читателей к сложным, противоречивым идейно-эстетическим явлениям современной буржуазной культуры, самый подход к ним.

«Мне думается, что ваш журнал в силах знакомить нас со всем тем новым, спорным, интересным, что появляется за рубежом»,— пишет А. Шулятьев, 27-летний инженер-химик из Челябинска, интересующийся современным искусством и философией. Та же мысль — в письме А. Ковальчука из Шумска (Тернопольской области): «Я понимаю, что есть книги, критикуемые нами, которым не место в нашей печати, тем более в журналах — я не о них, а о произведениях, которые возможно напечатать».

«Для того, чтобы спорить с людьми, верящими в бога, атеист должен знать Библию или то, что верующие знают о боге. Чтобы бороться, надо владеть также и оружием противника» — это из письма 30-летней рижанки Р. Зак, по профессии инженера-экономиста.

«Благодарен вам за публикацию пьесы Беккета «В ожидании Годо»,— пишет студент А. Ковалев из Орджоникидзе.— В этом проявилось ваше уважение к читателю, вера в его способность критически мыслить... А то ведь бывает так: в критических статьях подробно анализируется творчество Беккета, Джойса, Пруста, Антониони, Бергмана, Годара... А читатель в досаде и раздражении — он не может сопоставить выводы критика со своими впечатлениями о произведениях, с которыми не имеет никакой возможности ознакомиться, и тогда невольно возникает недоверие к критике... Поверьте, читатель и зритель вырос, научился мыслить и умеет не только отличить черное от белого, но и различает самые тонкие оттенки... Теперь, прочитав пьесу Беккета, я пришел почти к тем же выводам и убеждениям, что и критик (думаю, и другие читатели тоже)».

«Я прочитал уже и Камю, и статью о нем,— пишет преподаватель А. Кузин из Владимира.— Так как Камю помещен в этом же номере и любой может проверить слова о нем, то они звучат неотразимо... Не так было бы, если бы статья была в «Иностранной литературе», а вещи Камю — во Франции... Я убежден, что, прочитав в журнале теперь две вещи Камю, многие из молодых людей утратят к нему интерес. Издали он казался таинственным и необычным, вблизи его увидят таким, каков он есть,— ни больше ни меньше».

«Я думаю, что надо стремиться, чтобы даже далекие от нас авторы помогали нам делать *наше* доброе дело»,— заключает А. Кузин.

Особенно полезными находят читатели квалифицированные, выражающие партийную точку зрения статьи журнала и материалы дискуссий, помогающие им разобраться в сложных явлениях зарубежной культуры.

Случается, однако, что иной призыв «к смелости» таит в себе опасность той самой «схемы наоборот», о которой говорилось выше в другой связи и которая, иногда вопреки воле автора письма, оборачивается идейной неточностью, а то и принципиальным заблуждением.

Прав, конечно, инженер-свердловчанин, которого не устраивают в амплуа критиков современные чеховские учителя географии, повторяющие только то что все давно знают. Но вряд ли кто-нибудь согласится с его утверждением, будто писать так, как писали Пруст или Джойс,— «самый заманчивый идеал наших писателей».

Тугой узел проблем обнаруживают письма так называемых любителей беллетристики — не в том ее смысле, который противостоит значению «литература факта», а в том, какой скорее определяется понятием «легкое чтение», хотя многих упоминаемых здесь писателей к авторам легкого жанра отнюдь не отнесешь.

Начать, пожалуй, удобнее с крайностей. Письмо от читательницы из Камышина, оформленное в виде «заявления». «Тяжел и скучен,— пишет она о журнале,— был бы хорошим пособием при изучении предметов в высшем учебном заведении, а *так для отдыха не годится*... (Курсив мой.— *Е. С.*) 1/2 можно оставить его содержания, а половину заменить захватывающими и особенно художественно ценными произведениями». Следуют имена Агаты Кристи, Сименона, Уилки Коллинза. Потом строки, не менее суровые: «...только одно повторение без конца — капит. строй плохой, его ждет конец... без вас это знаем, это лучше в истории, полит. обзорах освещено, а вы дайте примерно 1/2 легкого, увлекательного чтения». И совсем уж грозно в конце: «Если вы не введете раздел приключения и детективы я в будущем 1971 г. не буду выписывать ваш

Е. СТОЯНОВСКАЯ
«УВАЖАЕМАЯ РЕДАКЦИЯ...»

журнал — читайте его сами. Так и отойдете со своим журналом от народа».

Оставим пока без внимания последнюю запальчивую фразу.

Было бы опрометчиво просто отмахнуться от такого рода писем. Будучи нетипичными в смысле категоричности тона и уровня грамотности, в самом существе высказываний они представляют подход к искусству, достаточно распространенный.

«Может, многое я и не понимаю»,—оговаривается читательница-москвичка, но свою точку зрения высказывает отчетливо; она давно выписывает журнал, и хотя разочарована тем, что, на ее взгляд, он стал скучнее, суше («эти ужасные испанские романы мрачные, тяжелые и сплошь политические... Может, так и надо, но я люблю романы больше жизненные, *про любовь самое главное, а не про политику»)*, но всегда ждет, что новый год принесет какой-нибудь захватывающий роман.

Один из постоянных читателей «Иностранной литературы», 35-летний инженер из Рязани, упрекает журнал в том, что многие его романы «необычайно схожи между собой: борьба рабочих, забастовки, расизм и т. п. Конечно, я понимаю, что главной целью журнала является разоблачение капиталистического мира эксплуатации и наживы, деградации его морали и нравов и потому и дальше надо публиковать подобные произведения. Надо, но...» И тут наш корреспондент выдвигает некую программу из пяти пунктов, один из которых — четвертый, интересующий нас в данном случае,— мы приведем полностью:

«4) Современные романы о любви (без политики). Читатели очень соскучились по таким произведениям. Просто любовь и просто жизнь без забастовок и профсоюзных активистов будет *прекрасно разнообразить произведения с политикой. Людям нужен и отдых*».

Или еще из одного письма: «Раньше я покупала ваш журнал в киосках книготорга, а в этот год выписала его. Мне нравятся разделы «Критика», «Публицистика», «Из месяца в месяц», «Среди книг» — все это расширяет кругозор, обогащает, но вот романы, которые вы печатаете,— однотемны. Это в основном военно-политическая тема, проблемы мира, войны. Слов нет — это очень актуальная тема, но, знаете, устаешь, устаешь все время читать об одном и том же... хочется прочесть произведения, от которых *отдохнуть* можно, вернее, которые читаются как отдых, хотя это, может, и не вполне правильно звучит». И далее: «В жизни каждого человека каждодневно происходят какие-то неприятности, жизнь напряженная, и поэтому у меня лично пожелание — хотя бы через номер-два, хотя бы один роман или повесть не на проблему политики и войны, если хотите — «легкую тему».

Совсем разные социальные и психологические категории читательских вкусов представлены в этих безусловно искренних письмах, объединенных взглядом на книгу в первую очередь как на источник отдыха, развлечения, отвлечения от обыденности.

Восемьдесят лет назад, говоря о колебании спроса на серьезную прозу, как явлении самом обыкновенном для массового читателя, известный библиограф Н. Рубакин в «Этюдах о русской читающей публике» писал, что публика, потребляя произведения изящной словесности, мало требует от произведений служения известной идее. Она желает иметь прежде всего «приятное чтение, не оскорбляющее вкуса». Особо отмечал он пристрастие к переводной беллетристике. Среди главных ее потребителей он выделял тех, «кто только что привыкает к «толстой» книге,— мещан-торговцев, лавочников, конторщиков, купцов — вообще тех, кто получил в лучшем случае образование в начальной школе, кто не требует от книги ничего, кроме развлечения».

Горько сетуя по поводу безрадостной картины, какую являла собой читающая Русь («В массе читающей публики на густом фоне явлений темных мелькают робкие и исключительные искорки света»), Рубакин вместе с тем предостерегал от «учительского аристократизма», системы ограничений, «прокрустовых каталогов», способных лишь отвадить от чтения. Он рассказывал, как провалилась затея одной провинциальной библиотеки, которая, исключив все, что подходило под категорию «переводная дребедень», совсем разогнала читателей, вспоминает о том, как потерпела фиаско Парижская муниципальная библиотека, проделавшая тот же опыт. По его мнению, на читателей такого рода книг следует обратить особое внимание — именно они и стоят на границе книжного влияния, которое только начинает захватывать их в свой «водоворот». Следует лишь умело подбирать лучшие из этих романов, с которых начинается умственное развитие очень и очень многих читателей.

Нет нужды пространно рассуждать о том, насколько изменился облик читателя за минувшие десятилетия, вместившие в себя грандиозную культурную революцию. Неузнаваемо преобразилась социально-психологическая физиономия всех категорий читателей, в том числе и приверженцев «приятного», «развлекающего» и «отвлекающего» искусства. И дело не только в полном «физическом» исчезновении каких-то упомянутых Рубакиным социальных слоев, чье образование ограничивалось уровнем начальной или приходской школы. Даже приведенные выше отрывки из писем позволяют угадать за их строками глубину совершившихся духовных перемен.

Принципиально изменился и характер обозначенной Рубакиным проблемы, однако сама она не стала элементарнее и столь же мало допускает обращение к поспешным рецептам. Ни с какой стороны не подведешь ее сегодня под один лишь феномен Тарзана, Фантомаса или шпионских боевиков, не говоря о том, что даже и этот «феномен», во-первых, не вполне однозначен и, во-вторых, не так уж близок к разрешению: данные недавних социологических опросов в

сфере кино, например, показывают устойчивый (в десятки раз!) количественный перевес зрителей «Тарзана», «Фантомаса» или «Анжелики» над теми, кого заинтересовали картины подлинно высокого уровня — например, роммовский фильм «Девять дней одного года», «Дорога» Феллини или «Голый остров» Кането Синдо.

Было бы упрощением объяснять притязания всех, кто хотел бы в художнике видеть поставщика бестревожной забавы, кто в свободное от работы время рассчитывает получить «законно причитающуюся» ему порцию духовного комфорта, только недостатком образованности. Явление достаточно сложное. Здесь и естественная жажда разрядки в век перегрузок и стрессов, и потребительский взгляд на искусство, и отзвуки выдвинутых еще Прудоном идеалов растворения искусства в быту, скромного и самоудовлетворенного духовного благоустройства (авторы приведенных высказываний, вероятно, могут и не знать, что существовала некогда научная концепция искусства как «украшения» жизни), и наконец последствия не всегда на должном уровне поставленного и не всегда талантливого эстетического воспитания, приводящего довольно многих читателей и зрителей к простому противопоставлению, к уверенности в неизбежности выбора: *или* идейность, *или* занимательность.

Нельзя, кроме того, игнорировать тягу к занимательному (но не пошлому!) искусству, тому самому искусству, которое имеют в виду, говоря, что «все жанры хороши, кроме скучного», те, кто в занимательности видит, подобно читателю из Свердловска, «часть культуры писателя, неотъемлемую от идейности, глубины постижения жизни, сложности психологического рисунка, высокого стилистического мастерства». Недавним широким читательским успехом романа «Аэропорт» журнал в немалой степени обязан мастерству Артура Хейли — беллетриста. Отчетливо различая грань, отделяющую это произведение от образцов высокой прозы, с одной стороны, и от поделок беллетристического «ширпотреба», с другой, можно составить более точное представление о реальных уровнях проблемы, о ее действительной сложности.

Немалое число читателей смущают произведения современных зарубежных авторов, сколько-нибудь откровенных в изображении интимных сторон человеческой жизни.

«Я не ханжа в вопросах половых отношений в литературе»,— представляется упоминавшийся выше инженер из Рязани. Он высказывает недовольство «отполированной до блеска хрустальной целомудренностью любви» в романах советских писателей («Даже холостой мужчина во многих романах месяцами ухаживает за одинокой женщиной, ограничиваясь лишь поцелуями. Фальшь!»). Выразив таким образом свою неудовлетворенность произведениями нашей прозы, он обращается к зарубежной. Тщательно собрав «компрометирующие» цитаты из романа «Особые приметы» Хуана Гойтисоло и не заметив в этом романе ничего, кроме соответствующих интимных сцен, он обвинял редакцию в проповеди безнравственности.

Ничего кроме «порнографии — утонченной, смакующей» — не обнаружила в романе «Кентавр» Апдайка читательница-москвичка, осудившая эту публикацию. Можно подумать, что совсем не об этой книге написал в редакцию другой москвич — рабочий-электрик Вадим Смоляков: «С глубоким и искренним интересом следишь за героями романа, написанного в оригинальной, очень своеобразной манере. Будущее Америки зависит в конечном счете не от «бешеных» и не от морских пехотинцев, творящих чудовищные насилия на земле Вьетнама. Оно зависит от тысяч и тысяч простых американцев, жизнь которых так талантливо показал нам автор».

Вспоминаются и отклики на роман «Любовь, любовь?..» английского писателя Стена Барстоу. Один 82-летний читатель сообщил нам, что прячет эту книгу от своей внучки — девушки. Другие, в том числе не менее почтенного возраста, читатели находили эту книгу чистой, глубокой, заставившей волноваться, думать о сложных проблемах жизни.

Если отвлечься от крайностей, которые нужны, чтобы нагляднее обозначить полюса проблемы, саму ее к этим крайностям далеко не сведешь. Известно ведь, что и в эстетической науке бытовала теория, согласно которой изображение убийства вызывает убийство, а сцена прелюбодеяния толкает на разврат. Существовал и противоположный взгляд: чтение романов, где описано убийство, не только не подстрекает к убийству, но, наоборот, отвращает от него. Но и эта точка зрения, вернее выражая суть дела, все еще примитивна и груба по сравнению с той тонкой функцией, какая в действительности выпадает на долю искусства. С ножом в руках хирурга или в руках ребенка сравнивает известный советский психолог Л. Выготский возможное действие искусства, производящего над нашими страстями операции неизмеримо более сложные, выходящие далеко за пределы простейшего выбора: «подстрекает» или «отвращает».

Так называемая «проблема секса» занимает особое место в очно-заочных спорах авторов писем, хотя следует заметить, что за последние годы к ней обращаются значительно реже. Довольно много написано по этому поводу нашими публицистами и критиками. Что касается читателей «Иностранной литературы», то немало разъяснений нашли они, видимо, в напечатанной в журнале статье «Секс, общество, культура» И. Кона («ИЛ» № 1 1970), получившей достаточно широкий резонанс.

Все больше читателей отказываются осудить произведение по цитате или сцене, выхваченной из общего контекста, все

Е. СТОЯНОВСКАЯ
«УВАЖАЕМАЯ РЕДАКЦИЯ...»

больше способных отличить безнравственного героя от нравственного автора, откровенность — в тех случаях, когда она диктуется потребностями логики художественного развития,— от непристойности и порнографии, все меньше рискующих оказаться в роли зощенковского управдома, порывавшегося приодеть Венеру Милосскую.

Конечно, и сегодня изредка звучит еще раздраженный окрик ханжи или недоуменная реплика человека, который, вероятно, был бы весьма шокирован, попади ему в руки «Декамерон» или «Крейцерова соната». Либо вдруг, напротив, даст о себе знать какой-нибудь любитель острых ощущений, а то и просто читатель, сбитый с толку досужими обывателями («По мнению моих знакомых, самые интересные романы и повести — это те, где больше сала и соли — словом, секс»,— писал недавно из Ростова читатель П. Удивительно, что эти слова — довесок к примечательному в целом письму, где читатель делится впечатлениями от заинтересовавших его серьезных статей и книг). Но единичные случаи эти лишь резче подчеркивают утверждающуюся норму.

Еще несколько необходимых слов об этой теме — в связи с поучительной полемикой, следы которой «подшиты» в одной из папок редакционной переписки.

Речь идет о письме студента Московского авиационного института — эрудированном и серьезном, с библиографией, включающей философские и социологические работы ученых. Студент упрекает А. Зверева — автора рецензии «Шлягер по-американски» («ИЛ» № 7, 1969) в «ханжеском подходе к критериям нравственности», возражает против критики, относящей к порнографии всего лишь на его взгляд, «повышенную степень откровенности в описаниях интимных сцен». Развращенности буржуазного общества он призывает противопоставить «не игру в прятки, не повторение заповедей дедовских времен, а смелость и гуманизм логики».

Между тем в книге, которая критиковалась в рецензии и которую не читавший ее автор письма сгоряча взялся защищать «от нападок» рецензента, «секс» выступает не в качестве одного из «измерений» человека, а весь человек сведен к единственному измерению — сексу. Она написана, чтобы подразнить читателя, разжечь в нем нечистое отношение к любви.

Такого рода творения противостоят традициям настоящей литературы, способствуют духовному оскудению человека.

«...Мы убедились, что у нас немало умных, даже талантливых читателей, читателей-художников,— пишет в названном выше сборнике В. Стельмах в статье «Из опыта изучения читательских интересов».— Сам этот факт — яркое доказательство тех громадных преобразований, которые произошли в стране. И все-таки надо признать, что широта и всеобщность интересов к художественной литературе нередко сочетаются с неразвитостью читательского восприятия, неумением вникать в идейно-эстетическую суть произведения. И это явление не единичное...» [1] Говоря о большой доле социальной ответственности учителей литературы за уровень литературных знаний и эстетическое развитие молодежи, он приводит любопытные данные о чтении их самих: за творчеством современных зарубежных писателей-прозаиков следят 27% учителей, поэтов — 3%, читают регулярно журнал «Иностранная литература» 20%, выписывают его 5%, назвали конкретные понравившиеся и непонравившиеся произведения зарубежных авторов, прочитанные в последний год, 6%, «Вопросы литературы» читают систематически 8%, «Литературную газету» выписывают 23%.

На страницах нашего журнала венгерский писатель Эрнё Гондош рассказал об интересном эксперименте, проведенном в трех старших классах будапештских гимназий и позволившем собрать ценный материал для изучения индивидуального подхода читателя к литературе: ученикам было предложено изложить свои мысли по поводу очерка незнакомого им писателя. Хотя в сочинениях их оказалось много точных и справедливых наблюдений, а некоторые свидетельствовали об изрядной литературной восприимчивости авторов работ, общий итог показал большую разницу в их уровне. Авторы 16 работ (всего их было 92) не заметили *основной* художественной атмосферы очерка — иронии писателя, сатирического колорита текста, поэтому им не удалось понять и главный идейный смысл произведения. Часть уловивших иронию не смогла определить ее содержания и адресата, какой-то процент сочинений выявил черты своего рода «социальной тугоухости», приведшей к ложному истолкованию мысли автора. Правильно поняли и почувствовали произведение 29 учащихся, «выдержали испытание с таким успехом, что нас «спокойно» могут беспокоить остальные 63 участника эксперимента»,— пишет Гондош.

Скомпоновав своеобразный монтаж — некое единое сочинение, составленное из этих 29 работ, Э. Гондош приходит к выводу оптимистическому: развивать литературный вкус не только нужно, но и можно, потому что дело не столько в мере природных способностей испытуемых, сколько в недостатках обучения литературе. Но это в порядке отступления.

Далеко не редкость встретить в письме читателя в редакцию глубокую и точную оценку вещи даже с профессиональной стороны. «Просто читатель» иной раз судит о произведении искусства на уровне специальной критики. «Предельно выразительны (и одновременно гражданственны) краткие, эпиграмматические стихи Эриха Фрида (перевод В. Куприянова),— пишет инженер С. Макаров из Риги.— Поражают изяществом и глубиной проникновения в суть «очеловеченной» природы прекрасно,

---

[1] Художественное восприятие. Сборник 1, стр. 153.

на мой взгляд, переведенные Л. Эйдлиным стихи древнекитайского поэта Тао Юаньмина». «Не побоюсь назвать шедевром перевод «Рубаийяты» Омара Хайяма (№ 2, 1971). Г. Плисецкому удалось почти невозможное — столь далекий от нас Хайям *заговорил* на современном русском языке, оставаясь в то же самое время (по форме и образности) древним персидским поэтом. «Экспериментальные» стихи итальянских поэтов Роберто Роверси и Ламберто Пиньотти (№ 10, 1971) мне лично показались очень образными и совсем не «трюкаческими» (как бывает на Западе: сделать рекламу во что бы то ни стало). Может быть, здесь «виноват» перевод Евг. Солоновича? Во всяком случае, эта сложная, «нагруженная» поэзия звучит по-русски преотлично». «Характерное для французов философски-ироническое отношение к жизни блестяще передано Михаилом Кудиновым в переводах из Жана Тардье».

Отклик из Тулы, адресованный переводчице опубликованных в «Иностранной литературе» стихов польской поэтессы, свидетельствует, что читатель слышит не одно лишь слово писателя, самый текст, но и его мелодию, музыку:

«Для меня на небосклоне поэзии загорелась еще одна звезда — Халина Посвятовская.

Кажется, что ты уже ощущал это — «словеса золотые», как в снах Марины Цветаевой, и вдруг оно перед тобой.

Свежесть, поэзия Чехова, Матисса...

Люди умирают, а звезды их не гаснут, камень улыбается, и революция так же дорога и необходима, как хлеб.

Поэзия — не *только*, но *и* колдовство. И вы также — соучастница этого колдовства.

С сердечной благодарностью».

Нет никакой нужды ориентировать всю читательскую массу на уровень профессиональной критики (хотя С. Маршак, к примеру, утверждал, что талантливые читатели так же нужны литературе, как талантливые писатели). Речь идет о другом. О том, как важно поднять степень литературной осведомленности, способности и подготовленности самых разных категорий читательской аудитории к художественному восприятию, вне которого несут урон и идейно-воспитательные задачи искусства, пропаганды, в частности — журнального дела.

Редакционная почта все чаще приносит свидетельства способности читателя проникать в суть и самых сложных произведений. Социально-определенны и остры, например, суждения о герое «Постороннего» Камю читательницы — преподавателя английского языка из Севастополя. Помимо прочего они привлекают своей самостоятельностью, попыткой следовать за автором в том сложном, говоря словами Толстого, лабиринте сцеплений, который и представляет художественное произведение, стремлением отыскать законы, которые служат основанием этих сцеплений.

«Герой повести Мерсо — вялый, апатичный, равнодушный человек,— пишет она.— Почему же судит его общество, представители которого ведут грязную войну во Вьетнаме, безжалостно истребляют местное население африканских стран? Почему оно так ополчилось на него за убийство алжирца, совершенное в состоянии аффекта? Да потому, что он неизмеримо выше их: у него осталось то, чего нет у них,— честность. Он беспрекословно честен во всем: не рисуется на похоронах матери, согласен жениться на Мари, хотя и не любит ее (в чем ей и признается), согласившись быть другом Раймона, он остается ему другом до конца, честен в разговоре со священником и т. д. Поняли осудившие подоплеку его поведения или нет — оно пришлось им не по вкусу. Рожденный и воспитанный в их кругу, обреченный их равнодушием к нему на никчемное существование, он остается честным человеком. Эта честность делает его посторонним в обществе, и за это общество приговаривает его к смертной казни».

Нередки, к сожалению, и примеры эстетической неопытности, приводящей к обедненному пониманию произведения, когда самое важное и ценное в нем ускользает от читателя.

Наиболее распространен буквалистский примитивно-натуралистический подход к искусству с позиции так называемого «обыденного опыта», за границами которого оказывается право художника на поэтический вымысел, гротеск, игру фантазии. Иной раз такого рода подход сопровождается известной долей самоуверенности.

Упоминавшийся выше читатель из Вижницы Черновицкой области жалуется на опубликованные «Иностранной литературой» романы: «К примеру, роман Эвелина Во о похоронном бюро для животных, где им делали дорогостоящие гробы, бальзамировались трупы разных болонок, пуделей, устраивались пышные похороны и т. п.... Конечно, есть аномалии в американском обществе, но помещать целое произведение на десятках страницах — это уже не художественно! «В одном немецком городке» давал знакомым — главному инженеру завода, любит литературу, через два дня вернул, сказал «неинтересно», экономисту дал — тот же результат». После этого читатель из Вижницы переходит к примерам положительным: «Ведь в отдельных изданиях есть довольно интересные произведения зарубежных писателей, но они не попадают в ваш журнал. В этом году я прочел и осталось то или иное впечатление вот такие произведения: «Умереть некогда» (автора не помню), «Жажда жить», «Анжелика».

Итак, Эвелин Во — нехудожественно, а «Анжелика» — художественно. Суд скорый и неправый.

Б. Мейлах в своей работе о методах

Е. СТОЯНОВСКАЯ
«УВАЖАЕМАЯ РЕДАКЦИЯ...»

изучения кинозрителей приводит строки коллективного письма студентов Симферопольского медицинского института. Восхищаясь игрой актрисы в фильме «Дама с собачкой», авторы письма резюмируют свои впечатления: «Такой *малозначительный* рассказ Чехова (курсив мой.— *Е. С.*) вылился в фильм со сплошным очарованием».

Нет, не обеспечивает сам по себе и внешний образовательный ценз ни иммунитета к суррогатам, ни способности воспринимать всерьез произведение искусства и судить о нем как о зрелом плоде культуры. Не отменяет он актуальности известных слов Маркса о том, что желающий наслаждаться искусством должен быть *художественно образованным* человеком.

Достаточно часто можно столкнуться с чтением, не проникающим в книгу глубже сюжета. Именно в таком случае «Отелло» оказывается всего лишь пьесой о том, как муж приревновал жену и убил ее. Близкого случая некой аберрации восприятия коснулась в «Литературной газете» Н. Баранская в статье о телепостановке «Саги о Форсайтах»: в глазах изрядной части аудитории вопреки замыслу Голсуорси Сомс превратился в *однозначно положительного* героя.

Анкетами социологов зафиксированы периоды широкого увлечения молодежи Ремарком, Сэлинджером, Силлитоу. Опросы показывали при этом, что представление об их творчестве нередко оказывалось примитивным, искаженным.

Эстетическая неподготовленность способна подвести порой и читателей, придерживающихся самых уважительных и серьезных взглядов на воспитательную роль искусства, но склонных уподобить его старинному назидательному лубку.

«Сила педагогики в том, чтобы *тонкостью обращений* (курсив мой.— *Е. С.)* и красотою человеческой души донести до каждого читателя суть жизни, взаимоотношения людей, родителей и детей»,— пишет в редакцию москвичка по поводу венгерской повести «Как дела, молодой человек?», судя по отзывам, доставившей радость многим читателям журнала. Исписанная читательницей ученическая тетрадь содержит перечень «стилистических погрешностей» против «тонкости обращений».

Неприемлемой, с точки зрения автора письма, оказывается едва ли не вся стилистика повести, в том числе и фразы вроде: «А на нее вдруг накатит—приставать с телячьими нежностями» или «Выключи приемник, идиотка!—заорал я на Катю.— Ты что, ослепла?» «Неужели писатель использовал свой педагогический опыт, лексикон учащихся, *стиль методистов!* (курсив мой.— *Е. С.*) для этого произведения?» — недоумевает читательница. По ее убеждению, помещать такую повесть в журнале просто вредно. Быть может, это письмо—тот самый случай, о котором говорит в своей статье, касаясь проблемы читателя, М. Нечкина, полагая, что иногда одной фразы, нескольких добрых слов сведущего человека может хватить, чтобы устранить недоразумение. Уместно в этой связи вспомнить разъяснение Михаила Зощенко, появившееся сорок лет назад на страницах его оригинальной книги «Письма к писателю». Он так отвечал одному из своих корреспондентов, упрекавших его в злоупотреблении грубой лексикой: «Нельзя абсолютно изгонять бранные слова из литературы. Надо прежде изменить быт. Надо перестать ругаться. И тогда литература сама выкинет все прискорбные слова. А иначе получится сильное несоответствие между литературой и бытом».

В. Асмус в свой статье «Чтение как труд и творчество» сравнивает двух читателей одной книги с двумя моряками, забросившими лот в море. Каждый достигает глубины не далее длины своего лота. Содержание художественного произведения воспроизводится, воссоздается самим читателем по ориентирам, данным в самом произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, духовной деятельностью читателя.

Слесарь тракторной бригады Л. Руденко из совхоза Полтавской области — начинающий читатель и подписчик журнала. Многое еще его затрудняет — настолько, что ему хотелось бы, прежде чем приступить к чтению романа, ознакомиться в этом же номере с кратким изложением его содержания. Вместе с тем высказанные им мысли заслуживают самого подлинного уважения. Свое представление о литературе он прямо соотносит с идеей ее ответственности перед временем: на его взгляд, слишком «много мирной темы в журнале, хотя на земле очень и очень неспокойно». Перечисляя волнующие его революционные темы, которым он просит отдать предпочтение при выборе прозы, автор письма считает: «Хороший писатель в своем произведении о революционной борьбе народа хорошо описывает и природу».

Недавно получены еще несколько писем такого рода. Упомяну о письме А. Васильева из Витебска, заключающем в себе пожелание, «чтобы в журнале печатались лучшие произведения зарубежных авторов и чтобы эти произведения воспитывали в человеке его лучшие качества».

Что касается интересов и симпатий этого читателя, то он отдает предпочтение далеко не примитивным и отнюдь не схематичным произведениям. Среди них романы Клавеля, Хемингуэя, Шойинки, Космача, Станева, Тота, пьеса Фолкнера — Камю, публицистические книги Благи Димитровой, Майка Макгрейди, «Облако над Китаем» Райана и Самлерина, статья Хеновеса и т. д.

В стиле его характеристик угадываются некоторые клише «аннотационного мышления», то ли доставшиеся от не очень хорошей школы, то ли от знакомства с не самыми удачными образцами критического жанра. И все же чувствуешь, как сопротивляются штампам здравый смысл и природный вкус автора письма.

Время от времени шлет свои письма в редакцию корреспондент-москвич, неутомимо озабоченный изысканием путей снабдить

себя увлекательным, жизнерадостным, более того — «тонизирующим» чтением. Проекты его предельно конкретны. «Можно еще в нынешнем году прочитать в трех-четырех номерах журнала большой роман, действие которого происходит в 1964—1965 гг. и в центре которого парижанка лет тридцати, по призванию актриса, или художница, или музыкант. Не сомневаюсь, что подобные романы существуют». Через год редакция получает второе письмо, на сей раз его просьба — «показать жизнелюбивых земных мужиков, живущих с молодыми, цветущими, сильными. здоровыми женами или просто с близкими подругами (!! — *Е. С.*) ...не будьте пуританами и не стесняйтесь печатать крупным планом цветные фото (именно фото) самых красивых актрис, музыкантш, художниц, поэтесс капиталистической Европы, США, Канады и Австралии. Это станет подлинно эстетическим обликом журнала. Учитесь смелости у Рубенса и Ренуара».

Заказ в третьем письме — академичнее: «Надеюсь в ближайших трех-четырех №№ журнала за 1971 год прочитать *большой* роман о парижской интеллектуальной элите, чтобы действие романа относилось ко второй половине 60-х годов (только *без* технократии)».

Подобные образцы не стоило бы приводить, если бы свои «эстетические» притязания наш потребитель «интеллектуального комфорта» не пытался заслонить ссылками на марксизм, если бы он не обращался всуе к доводам политическим.

Ленин не раз указывал на живучесть проявлений «культурной дикости», «обывательщины», «мещанского бескультурья». Условия, которые позволят приблизить искусство к народу, он всегда рассматривал в связи с задачей приблизить народ к искусству, подчеркивая необходимость поднять общий образовательный и культурный его уровень.

Встречаются еще представители зрительской или читательской аудитории, которые, не смущаясь, что многого не знают, немедленно берут все непонятное им под подозрение, а то и объявляют «не нашим». То положение, что искусство принадлежит народу и что народ — лучший критик и судья его, они не раздумывая переносят непосредственно на себя.

«Вы думаете, советский читатель все проглотит — было бы идейно выдержанное? — вопрошает москвич А. Ю.— Неужели в Польше не нашлось лучшего романа, чем «Танцующий ястреб», в Индии — лучшего, чем «Продавец сладостей», в ГДР лучше, чем «Литовские клавиры», в Америке — лучше, чем «Незабвенная»? Я уже не говорю о рассказе Морио Кито «Головастики», который попал в набор чисто случайно, его и за рассказ признать нельзя... Зачем же это печатать? — продолжает наш корреспондент отчитывать редакцию.— Если судить по опубликованному в журнале материалу художественной прозы, невольно приходишь к выводу: невысок уровень художественного творчества за границей, даже в социалистических странах. Но ведь на самом деле это не так. И вам это хорошо известно».

Редакция направила автору письма обстоятельный ответ, разъясняла, что Кавалец один из самых крупных писателей Польши, что повесть его высоко оценена критикой и большинством польских и советских читателей, что Нарайан — один из тех авторов, которые при жизни считаются классиками, что новое его произведение было воспринято как событие, что, публикуя сатиру Эвелина Во — кстати, писателя английского, а не американского,— редакция знакомила читателя с неизвестным до той поры видным автором...

А быть может, авторам посланий такого рода не лишне было бы указать на сходство их тона и доводов с теми, кто, как подмечено фельетонистами, пишет в редакции, что «Война и мир» — роман слабый, растянутый, написанный плохим языком, а музыка Баха скучна и старомодна? Напомнить о том, что неприятие, агрессивное отношение ко всему, чего он не понимает, уверенность в том, что все другие — писатели, критики, сотрудники редакций —ошибаются и если не он, то кто же еще укажет путь к истине — не суть черты культурного человека. О том, наконец, что необходима толика осторожности при оценке чужого труда, об уважении к профессиональному мастерству, о том, что читателю, сообщившему, что книга ему не нравится, не лишне было бы порой допустить, что, возможно, именно он чего-то здесь не понимает.

Книги надо читать так же сосредоточенно и неторопливо, как они писались... Эта мысль старого американского писателя Генри Дэвида Торо уже приводилась в исследованиях о читателе. Искреннее сожаление вызывает у Торо, что многие люди привыкают читать лишь ради бытового удобства — как учатся считать ради записи расходов и чтобы их не обсчитывали. «Но о чтении как благородном духовном упражнении они почти не имеют понятия, а между тем только это и есть чтение в высоком смысле этого слова — не то, что сладко баюкает нас, усыпляя высокие чувства, а то, к чему приходится тянуться на цыпочках, чему мы посвящаем лучшие часы бодрствования». Известно и признание Гёте, сделанное им на исходе жизни: «Добрые люди не знают, сколько времени и усилий стоило иному, чтоб научиться читать... Я потратил на это восемьдесят лет и еще сейчас не могу сказать, что достиг цели».

От поиска «забавы» в чтении предостерегал Писарев, именовавший чтение серьезной и глубоко обдуманной беседой человека с человечеством.

Для обычного читателя — не критика и не специалиста — владение «наукой читать» может служить отличием и заслугой.

Свидетельств такого отличия и таких за-

слуг почта журнала, сама специфика которого предполагает ознакомление с прозой далеко не всегда простой и стилистически прозрачной, содержит немало.

«Не скажу, что «легко» читать роман Ленца, да и того же Маркеса или У. Голдинга,— пишет наша внимательная подписчица и постоянный корреспондент О. Хузе из Ленинграда,— но романы этих писателей приучают выслеживать конкретизацию идеи... Это истинно интеллектуальная проза в хорошем смысле, потому что она *возвращает ценность чтения.* Да, в годы начала повсеместного распространения телевидения пострадала ценность чтения (надеюсь, на время!). Киноизображение, вернее, киноязык — тоже разной сложности, но это — в кино и при чтении — разные языки. Я нисколько не сетую на внешнюю запутанность и якобы непоследовательность в изложении событий в тех зарубежных романах, авторы которых взывают к серьезному, а не к мимолетному чтению в метро или перед сном».

Чего греха таить, от таких писем пока еще не лопаются папки редакционной почты. Но направление наиболее примечательных сдвигов именно таково.

Инженер-строитель из Харькова, полковник в отставке И. Шеховцев делит прозу журнала на две категории. Одни вещи читаешь, нередко забывая о том, что ты читаешь, легко и свободно, пишет он. Социальную их значимость, идею обнаруживаешь без особого напряжения мысли, в каждой из них — полезная информация. Они не только приносят удовлетворение чувству, но и дают определенную сумму познаний о жизни общества. Вторые — «признаюсь в этом чистосердечно» — одолеваешь с большим трудом. О них можно сказать — ты не читаешь их, а *работаешь* над ними. К истине пробираешься через густую лесную чащу, познание ее стоит пота.

В сегодняшнем «портфеле» мировой зарубежной литературы в самом деле имеется немало вещей, по стилистике весьма усложненных. Не напечатать самые значительные из них, пройти мимо — значило бы проявить неуважение к реальным культурным запросам и потребностям современного читателя.

О вкусах не только спорят, их развивают. Немалые основания для оптимизма в этом смысле дают признания, отражающие «сокровенные» моменты преодоления вкусовой антипатии.

Н. Бучинская из Саратовской области — вдумчивый читатель и тоже постоянный корреспондент журнала — в двух письмах рассказывает о своем «пути к постижению Фолкнера».

«Уж очень хочется мне написать, что я ошиблась насчет Фолкнера. Прочитав роман «Осквернитель праха» в первый раз, я была разочарована, так как мне его стиль показался очень трудным и, честно говоря, я многое не поняла. Потом я прочитала сопроводительную статью «Америка Фолкнера». Статья мне очень понравилась. Автор ее советует в ней таким бестолковым читателям, как я, прочитать роман еще раз. Я так и сделала. И у меня точно открылись глаза. Я даже удивилась, как это я в первый раз сразу все не поняла. Так мне понравился этот роман, что и сказать не могу. Большое спасибо вашему журналу, который напечатал его на своих страницах. Некоторые места я по нескольку раз перечитывала. Такая глубина мысли, так ярко представляешь себе такую далекую от нас жизнь. Да, Фолкнер, безусловно, большой, очень большой художник. Если увидите переводчицу этого романа, передайте ей мое большое читательское спасибо. Какой огромный труд! Ведь стиль очень сложный. Предложения по целой страничке без точки. Мне кажется, переводчице удалось передать дух произведения, а это самое важное».

«Спасибо за Т. С. Элиота,— пишет уже цитировавшийся в начале заметок А. Кузин.— Читать его трудно. *Но ведь знать его надо!*» (Подчеркнуто автором письма.— *Е. С.)*

«Сознаю, что благодаря знакомству с широким кругом явлений современной зарубежной литературы я стала менее доверчива к собственным вкусовым суждениям «нравится» — «не нравится», потому что в основе вкусовых суждений частенько бывает просто недостаточность знаний, привычка к определенным стереотипам» (из писем О. Хузе).

Преподаватель Н. Козырев из Горок Могилевской области отвечает на вопрос о наиболее ярких романах и повестях последних лет: «...запомнились, *сделались предметом духовной работы...*» — далее следует полтора десятка имен. В данном случае перечислять их нет нужды, ибо дело не в именах, а вот в этом мимоходом оброненном, но таком для журнала важном и обнадеживающем — *«сделались предметом духовной работы».*

Как преломляются в восприятии активно, творчески мыслящего читателя цели, которые ставил перед собой автор произведения или — в данном случае — создатели журнальной книжки?

Надо ли говорить о том, насколько насущна эта проблема, на языке науки именуемая проблемой «корреляции (соотнесения) установок»?

«Этот журнал мне на многое открыл глаза и обо многом заставил подумать...»

«Анкета «Рабочий класс, общество, литература» — отлично, первично для меня было, очень интересно».

«Я очень ценю разделы «Публицистика», «Культура и современность», где получают освещение разносторонние явления в культуре и искусстве разных стран, полемически исследуются негативные явления с достаточно полным сообщением их сути, содержания, а не только дается голое прямолинейное разоблачение и осуждение. Попытки исследовать, поискать причины и корни тех или иных явлений — вот что важно».

Широта и зрелость взгляда, активность общественной позиции, энергия и самостоятельность мысли, заявка на право доско-

нально все исследовать, осмыслить самому особенно ощутима в письмах последних лет. Черты эти — не случайность, а тенденция, все более настойчиво проступающая в запросах и высказываниях серьезных читателей.

«Для меня каждый новый номер «Иностранной литературы» — событие образовательного порядка, приобщение к пониманию идеологических процессов в социалистических и капиталистических странах».

«Читая «И. Л.», я могла проследить, как объявились, взлетели вверх и выцвели «сердитые молодые люди» — романисты в Англии, как всплеснул «антироман» во Франции — и погас. Благодаря журналу мы можем объять как-то планетарную литературную панораму в ее изменчивости — иного способа последовательного обозрения не существует».

«Глубоко удовлетворяет серьезный научный уровень журнала, без снисходительной популяризации, без скидок на мало подготовленного читателя»...

Бумеранги замыслов, с которых начинается жизнь журнальной книжки, возвращающиеся в виде суждений ее читателей,— может ли быть выше награда за усилия тем, кто к этим замыслам причастен?

Отказ от представления о совершенном единообразии аудитории искусства социологи относят к завоеваниям последнего времени: еще недавно имя «советского читателя», например, употреблялось как некое нарицательное, без всяких оговорок, без всякой дифференциации.

Примечательная тенденция: буржуазный Запад, опираясь на новейшие данные теории информации, пытается утвердить представление о внесоциальной биофизиологической природе личностной структуры человека, конструирует образ единой, нерасчлененной «массовой аудитории» культуры, находя в этом удобный способ запрограммированного идеологического управления массовым сознанием. При этом интенсивное развитие научно-технической культуры ведет к утверждению *снижающихся* стандартов знания и вкуса.

У нас развертывающееся изучение социально-психологических особенностей читателя, зрителя, слушателя, отказываясь от «зрителепоклонства» и «читателепоклонства», ориентируется на реальное *повышение* массового уровня знаний и вкуса, отталкивание от стереотипа, исходит из установки на совершенствование яркой, гармоничной индивидуальности человека будущего.

Современные буржуазные теоретики утверждают, что для суждения о произведениях искусства не требуется ничего, кроме чувства формы и цвета. Отказываясь считаться с социальной природой художественного восприятия, они превращают способность наслаждаться искусством в удел снобов.

Утверждая социальное происхождение читательских вкусов и пристрастий, мысль исследователей в социалистических странах ищет пути ликвидации разницы уровней понимания искусства, видя в приобщении к художественным его высотам действенное средство идейного воспитания.

Высшая математика не станет более упрощенной, если ее будут изучать не двести человек, а двести миллионов, в свое время замечал Алексей Толстой. Несколько опережая историю, он утверждал, что в нашей культуре уже «уничтожен разрыв между высотой искусства и широтой его потребления». Однако направление ее развития он видел верно. Убежденность его в том, что «передние ряды потребителей искусств» увлекут за собой отстающих, когда-нибудь непременно оправдается в полном объеме. Позволяет предсказывать это и добрая часть писем в редакцию «Иностранной литературы».

История читающей публики — одна из ярких страниц истории общественного развития, справедливо утверждал Рубакин. Он полагал, что на историю литературы и журналистики надо глядеть не только как на историю писателей и их произведений, несущих в общество те или иные идеи, но и как на историю читателей этих произведений.

Об этом тоже думаешь, листая подшивки редакционной почты — пестрые, похожие и непохожие одна на другую, пронизанные токами времени, живой, реальной жизни страницы читательских писем.

ХОРХЕ ИКАСА: ГОЛОС ИНДЕЙЦЕВ ЭКВАДОРА

— Я многим обязан Советскому Союзу и, ступив на московскую землю, считаю своим первейшим долгом выразить благодарность советским людям,— заявил в беседе с нами знаменитый эквадорский писатель Хорхе Икаса.

Тут же он пояснил:

— В данном случае я не говорю о том, что все мы, все народы земли, так или иначе обязаны Стране Советов. Моя признательность, если можно сказать, носит и сугубо личный характер — не считайте это лишь формулой любезности гостя по отношению к гостеприимному хозяину дома... Когда я делал еще первые — и, нужно признаться, весьма робкие, неуверенные — шаги в литературе, именно Советский Союз увидел во мне писателя, помог мне — что самое главное — убедиться в правильности избранного мною пути. Случилось это так. В 1934 году я опубликовал в одном из наших столичных издательств свое первое большое произведение — роман «Уасипунго», над которым много и мучительно работал. И как раз эта книга получила необычайно резкую критику в наших литературных кругах, в периодической печати: меня беспощадно бичевали, обвиняя едва ли не во всех мыслимых грехах — самым скромным обвинением был упрек в том, что написал я свое произведение на «чрезвычайно грубом, даже неприличном» языке, «не принятом» в «изящной» беллетристике, что нарисовал я «нарочито жестокие» сцены жизни наших индейцев, что сам по себе роман — пропаганда, призывающая идти на баррикады и т. п. Вполне понятно, в салонах наших креольских эстетов, пуристов, свято чтивших лексикон Испанской королевской академии и не признававших языка, на котором говорил и говорит народ Эквадора, мой роман был предан анафеме, а несчастный автор — чуть ли не подвергнут остракизму, в лучшем случае приговорен к молчанию. «Общественное мнение» Кито было возмущено, оскорблено моим романом. Что оставалось делать тогда еще двадцативосьмилетнему автору, не слишком-то уповавшему на свою литературную звезду? Не возвращаться же опять к пьесам «во французском духе» с непременным треугольником — жена, муж, любовник,— что так было по вкусу нашей «светской» публике!..

И, представляете,— продолжал Икаса,— вдруг — спустя всего только год после выхода из печати эквадорского издания «Уасипунго» — до Кито донеслось известие, что за тысячи и тысячи километров, в далекой Москве, фрагменты моего романа были напечатаны в советском журнале «Интернациональная литература»! И что в этом же журнале была опубликована благожелательная рецензия на мой роман!.. Сейчас даже трудно вообразить себе, какое впечатление произвело это на всех моих критиков, на всех моих друзей и недругов и как взволновало меня. Взволновало и воодушевило. Можно ли это забыть?! Именно после советской публикации — пусть даже неполной — моим романом заинтересовались издательства других стран, и «Уасипунго» пошел буквально по всему свету. У меня, в Кито, хранятся издания романа не только почти на всех европейских языках, но и на редких языках других континентов, о некоторых изданиях я лишь слышал или читал. После стали переиздавать «Уасипунго» и в Эквадоре, где вышло двенадцать изданий, и в других странах Латинской Америки, хотя один из моих критиков как-то сострил, что этот роман еще не переведен на испанский язык...

— Чем была вызвана столь обостренная реакция критики на этот роман?

— Его содержанием.

— И названием?

— Да, очевидно, и названием. Уасипунго — это символ позора, мрачное наследие феодального строя, установленного испан-

скими колонизаторами еще четыре века назад. Фактически — это форма порабощения индейцев, уже давным-давно ограбленных дочиста. Термин образован сочетанием двух слов на языке кечуа: «уаси» — жилище, «пунго» — дверь и означает крошечный клочок земли у дверей лачуги индейца в пределах владений помещика-гамоналя. За право пользования (пользования, а не приобретения) этим клочком земли — как правило никудышной, бросовой — индеец и его семья должны были бесплатно работать от зари до зари на плантациях гамоналя, на его усадьбе. Иной раз гамональ платил индейцу-уасипунгеро кое-какие гроши, чтобы тот не умер с голоду. Естественно, что урожаем, собранным с уасипунго, индеец не мог прокормить себя и свою семью, и ему приходилось вымаливать у помещика продукты, денежные займы — таким образом уасипунгеро влезал в долги, закабалявшие и его самого и всех членов его семьи из поколения в поколение. Уасипунго превращало индейца в собственность латифундиста, которому всемерно содействовали представители власти и церкви. Вместе они составляли всесильную троицу. Я помню — не так уж давно это было — объявления в столичных газетах о продаже такого-то имения-асьенды со всеми плантациями и — подчеркиваю — «со всеми индейцами». А ведь далеко не обо всех подобных «коммерческих операциях» объявлялось в газетах... В романе «Уасипунго» я показал нашу действительность, и только...

— Этот роман был написан примерно сорок лет назад. Можно ли его считать произведением, скажем, исторического плана, произведением о более или менее отдаленном прошлом?

— Несколько лет назад у нас, в Эквадоре, был провозглашен закон об аграрной реформе, по которому отменялась система уасипунго, определялось право индейцев владеть занимаемой ими землей. Но по сути этот закон не спасал индейца от нищеты, поскольку уасипунгеро зачастую не имел сельскохозяйственных орудий для обработки этого клочка земли; если не получал по наследству примитивнейшие инструменты, которыми пользовались еще его прадеды, ему нечем было удобрять эту истощенную, никудышную землю, нечем ее орошать (вода в высокогорных районах ценится на вес золота), и, конечно, он не располагал никакими кредитами. Освободившись от своего хозяина-«сеньора», уасипунгеро был вынужден или отправляться на поиски работы в город, где неквалифицированной рабочей силы было и без него более чем достаточно, или опять идти на поклон к помещику, снова обрабатывать его землю за то же, прежнее уасипунго, а то и просто за пищу, за несколько грошей — установленный законом минимум зарплаты хитроумными маневрами латифундистов превращен в архиминимум, если не сведен на нет.

До самых недавних дней нередко можно было обнаружить и «классические» уасипунго, особенно в районах, отдаленных от городских центров и от путей сообщения, в наиболее населенных горных долинах Сьерры, между двумя Кордильерами Анд. Там и поныне царит если не феодальная, то полуфеодальная система экономики: индеец, объявленный свободным гражданином страны, по существу остается бесправным парией.

Правда, новое правительство, пришедшее к власти в результате военного переворота в феврале 1972 года, обещало осуществить подлинную аграрную реформу, не только ее декларировать... Латифундисты, конечно, встречают в штыки все, что задевает их интересы. Так или иначе жизненная проблема значительной части сельского населения страны — индейцы составляют более тридцати процентов, не считая метисов-чолос,— практически еще не решена. И проблема индейца — это не расовая проблема, а классовая... То, о чем я писал в романе «Уасипунго», к сожалению, не потеряло своей актуальности. Трагедия индейца — увы! — не избыток творческого воображения...

О трагической судьбе эквадорских индейцев Хорхе Икаса узнал не из литературы. Детство и юность писателя прошли в деревне, где он близко познакомился с их жизнью. Затем, работая мелким чиновником в провинциальной администрации, он увидел, насколько бесправен индеец. Позднее, став актером и режиссером, он с небольшой театральной труппой объездил всю страну, узнал еще больше, многое понял и попытался рассказать об этом в своих произведениях.

Кстати, Икаса уже упоминал о своих театральных, драматургических занятиях в ходе нашей беседы. Ему принадлежит полдюжины пьес, ставших первыми ступенями в его литературном творчестве, хотя и не принесших автору особой славы. О своих пьесах, появившихся еще до создания романа «Уасипунго», он отозвался так: «Все они были написаны под определенным европейским влиянием».

В одной из пьес, рассказывает Хорхе Икаса, он затронул тему отцеубийства. Самому Хорхе́ довелось играть роль отцеубийцы. И «убийство», совершенное на сцене, как-то неожиданно приобрело для автора символическое значение: освободившись, согласно пьесе, от ненавистного отца, он решил освободиться от уз, связывавших его с прежним творчеством, с миром надуманных персонажей «вне времени и пространства», освободиться от всего чужого, привнесенного извне. Героем его произведений будет отныне эквадорский индеец, эквадорский чоло — метис, в жилах которого также течет индейская кровь (между прочим, сам Хорхе гордится, что он — чоло). Так родилась мысль о национальной тематике.

— Литературоведы, европейские, американские и латиноамериканские, меня обычно называют представителем индихенистской литературы,— говорит Икаса,— но это неверно, я не индихенист, для меня инде-

ец — не объект наблюдения или изучения со стороны. Это — моя плоть, моя кровь. Я живу и работаю среди индейцев и метисов-чолос. И все мои романы посвящены не «им», а **нам**, моему народу.

Хорхе Икаса писал и пишет так, как подсказывает ему сама жизнь. Но его произведения — не бесстрастная фиксация фактов. Защите угнетенных, эксплуатируемых, отверженных он отдает весь огонь своего большого таланта. Герои Икасы страдают, мучаются, но не молчат — они протестуют, борются.

Путь к освобождению Икаса видит в единстве индейцев и чолос. Таков лейтмотив его романов.

Духом общей борьбы индейцев и чолос за свои права проникнут и последний роман Хорхе Икасы «Пойманные», с рукописью которого он нас познакомил.

— По моему убеждению, писатель лишь тогда имеет право называться писателем, когда он близко знает и понимает радость и горе своего народа, живет среди народа,— говорит Хорхе Икаса.— Разоблачать несправедливость, защищать обездоленного, ограбленного, бесправного индейца — вот что нужно делать нам, писателям Эквадора. Столетие назад классик эквадорской литературы Хуан Монтальво сказал: «Если бы мое перо обладало даром вызывать слезы, я написал бы всего одну страницу об индейце Эквадора, и тогда весь мир заплакал бы». Своими произведениями мы хотим вызвать уже не слезы. Я не коммунист, но считаю, что сегодня место каждого честного писателя — в битве. В битве за передовые идеи, за прогресс наших народов. Мы несем ответственность перед будущим Латинской Америки. Поэтому наша литература должна быть всегда боевой, правдивой. А тот литератор, который тщится копировать Джойса, Пруста или Кафку, пользы нашим народам не приносит, и люди его забудут...

— Каково положение в эквадорской литературе сегодня?

— В нашей стране более трех десятков вулканов, одни действуют, другие молчат, пока что молчат. Но, по народным преданиям, покрытые вечными снегами колоссы — Котопахи и Чимборасо, Антисана и Пичинча, Илиниса и Кариуайрасо — беседуют меж собой, и если прислушаться, то можно расслышать грозное эхо их бесед. Так вот закономерно, что те литераторы, кто прислушиваются к мнению народа, разделяют интересы народа и своими произведениями служат делу народа, представляют сегодня ядро нашей литературы, и, к счастью, это ядро увеличивается. Есть, конечно, и такие, которые предпочитают мастерить бумажные цветочки, но их голоса, как правило, до народа не доходят. Большинство писателей свято хранят патриотические традиции великих борцов за свободу Эквадора, традиции реалистического направления в литературе, основанные «поколением тридцатых годов», которое открыло новую эпоху в истории нашей прозы и поэзии, нашей культуры. А кроме того, и общая обстановка сегодня уже не та, в которой мы закладывали первые кирпичи прогрессивной литературы в тридцатых годах. Обстановка существенно изменилась и в Эквадоре, и во всей Латинской Америке. И продолжает изменяться — к лучшему. Это позволяет оптимистически смотреть на завтрашний день.

С большим подъемом Хорхе Икаса делится с нами своими впечатлениями о Советском Союзе, о встречах с советскими писателями.

— В семидесятых годах прошлого столетия,— говорил Хорхе,— наш великий писатель-трибун Хуан Монтальво, неустанно боровшийся против тирании, узнав о гибели одного из эквадорских диктаторов, Гарсиа Морено, произнес: «Мое перо его убило». В семидесятых годах нынешнего века я, как эквадорский писатель, был бы счастлив, если бы мог вам сказать: «А нас мое перо сдружило».

ЮРИЙ ДАШКЕВИЧ

ПИТСЕОЛАК

КАРТИНЫ ИЗ МОЕЙ ЖИЗНИ

Рассказ Питсеолак о своей жизни был записан на магнитофонную пленку и отредактирован Дороти Эбер, приезжавшей к Питсеолак летом 1970 года в далекий канадский арктический поселок Кейп-Дорсет на Баффиновой Земле.

Питсеолак рисует

Меня зовут Питсеолак, по-эскимосски это значит «морской голубь». Завидев над морем питсеолаков, я говорю: «Вон они в небе, славные птицы,— ведь это я лечу!»

Когда я родилась — не помню, но лет мне сейчас много: сыновья говорят, наверно, уже семьдесят. Художницей я стала, чтобы зарабатывать деньги, но думаю, что все-таки я настоящая художница. Рисую я и то, чего никогда не видала,— чудовищ и духов,— и как мы жили раньше, до прихода многих белых людей. Не знаю, сколько рисунков я нарисовала,— наверно, больше тысячи. Много-много раз подписывала я под ними свое имя — Питсеолак, и много «морских голубей» разлетелось теперь по свету.

Родилась я на острове Ноттингем в Гудзоновом проливе. В год моего рождения отец и мать со всеми детьми отправились в далекое путешествие к родственникам, жившим на Баффиновой Земле. Это было долгое странствие, да и опасное, когда приходилось плыть по бурному морю, но я-то ничего еще не понимала, спала себе на спине у матери.

Весь путь мы проделали на «женской лодке»: деревянный каркас таких лодок обшивался котиковыми шкурами. Их называли женскими лодками, потому что шкуры сшивали женщины. На некоторых лодках были паруса из китового пузыря, но на нашей лодке не было ни парусов, ни, конечно, мотора, и отец с братьями всю дорогу гребли.

Мою мать звали Тимунгьяк, а отца — Отточи. Детство у меня было счастливое. Я росла крепкой девочкой и никогда не болела. Семья наша большая: кроме меня,

Женщина с куклой.

Женщина, прячущаяся от духов.

еще три брата и сестры; мы жили дружно и любили быть вместе. Мы вели древний эскимосский образ жизни. Снимались с одной стоянки и переселялись на другую; мы отправлялись куда хотели и жили на многих становищах. Мой отец охотился по старинке — с луком и стрелами. Был у него и дробовик, да только он им не пользовался. Иной раз выдавались плохие зимы, и мы голодали, но не так, чтобы умирать с голоду.

В те времена многие женщины татуировали себе лица, и у моей матери тоже была татуировка. Ее наносили иглой, в которую продевалась нитка из сухожилия карибу, пропитанная жиром и сажей из «кадлика» — плошки с горящим тюленьим жиром. Ниткой прошивали кожу, и она распухала, долго болела. Почему люди делали татуировку — точно не скажу; женщины, думаю, хотели выглядеть красивее.

После того как умер мой отец, за мной приехал на собачьей упряжке отец Ашуны. Ашуна уже сказал моим братьям, что хочет жениться на мне. Мы с Ашуной вместе играли еще маленькими ребятишками. Не помню, сколько мне было лет, когда я выходила замуж, но в ту пору девушки выходили замуж очень рано.

На свадьбу я надела одежду из шкуры карибу — это была обычная одежда: у нас в Арктике не было принято надевать особый свадебный наряд. Но все время, что я была замужем, Ашуна, который был замечательный охотник, приносил мне красивые шкуры тюленей разных пород и карибу. Многие женщины завидовали мне, потому что у меня были такие нарядные одежды.

Когда я рожала моего первенца, Намуни, мне помогали три женщины. В старину роженицам всегда помогали женщины-повитухи. После родов они творили заклинания: чтобы мальчик (если родился мальчик) стал хорошим охотником, чтобы у девочки (если родилась девочка) выросли длинные волосы и чтобы у новорожденного ладилось в жизни любое дело.

Не знаю, легче ли сейчас рожать детей, в больнице. Дети всегда даются трудно. У нас говорят: «Пусть трудное дело, зато хорошее». У меня было 17 детей. Каждый год появлялось по ребенку, однако многие из них умерли еще малышами.

Мой муж много охотился и любил жить особняком. В году много дней, и мы много раз переезжали с места на место, может быть, раз десять. Часто мы устраивали стоянку в Натсилике — краю многих озер, в неделе пути от Кейп-Дорсета. Какая там прекрасная питьевая вода — ничего подобного я нигде не встречала! А сколько там было рыбы, гусей! Иногда же мы отправлялись на острова неподалеку от Кейп-Дорсета охотиться на тюленей и моржей. Удачливей всего такая охота весной и осенью. Летом и зимой мы пускались в далекие путешествия.

В старину у нас были разные жилища для разных времен года. Мы жили в иглу,

Летнее путешествие.

в хижине-шатре, называвшейся «каамук», и в летних шатрах. Зимой мне было все равно где жить — в иглу или каамуке, лишь бы наша семья имела кров.

Для того чтобы построить иглу, нужен подходящий снег, но какой именно — я не знаю. Строить иглу было делом мужчин. Помню, в детстве я однажды тоже построила иглу — смешной снежный домик, узкий и высокий! Все строительство иглу занимало, быть может, час — часов-то в ту пору у нас не было. Стояло иглу всю зиму, но нередко стены начинали подтаивать изнутри, подогретые теплом кадлика, и тогда с них текло. Обычно мы выкапывали канавку вокруг основания стен, чтобы отвести воду, а женщины соскабливали мягкий снег со стен внутри иглу женскими ножами — улу.

Приятно было поселиться в новом снежном доме: его было легко убирать, и внутри было очень чисто. Но иногда в метель ветер выдувал в снежном доме отверстия, так что в каамуке, пожалуй, жить было удобнее.

Строили каамук так: ставили шатер и сооружали внутри стены из жердей. А пространство между шатром и жердями заполняли — для тепла — кустиками голубики. Помню, когда мой сын Куиварток женился, они с женой стали делать себе хижину и жена его приносила на спине связку этих кустиков. Одна связка оказалась слишком тяжелой, и она упала, вся усыпавшись голубикой. Как они смеялись! Они были счастливы, строя вместе дом. В каамуках полагалось иметь окна. Делали их из китовых пузырей. Мы промывали их, надували и вывешивали сушиться длинными гирляндами. Окна получались на славу.

До замужества я жила летом в огромных шатрах, сделанных из больших тюленьих шкур. Каждое лето шкуры приходилось заменять, потому что они ссыхались и пользоваться шатром было очень трудно. Я не раз видела, как моя мать делала такие шатры. Она трижды выскабливала своим улу каждую тюленью шкуру, а затем сшивала их на земле. Чтобы шкуры не пересохли, она прикрывала их во время работы влажным мхом, принесенным из тундры.

В молодости мне приходилось все время шить: шатры, каяки да еще одежду на всю семью из разных шкур — тюленя, карибу, моржа. Из шкур же мы делали сосуды для питья и ведра, в которых носили воду. А когда нам удавалось поймать гусей, мы делали метелки из их перьев, чтобы чистить шкуры. Не успевала я окончить шить одну вещь, как тут же принималась за новую. Иной раз, когда у меня накапливалось много шитья, мне помогал муж. Обычно он помогал мне шить парки.

Одежду нашу мы изготовляли так: мужчины сдирали с убитых животных шкуру, а женщины выскабливали шкуры своими

Строители.

улу. Впервые я взялась выделать тюленью шкуру совсем молодой, вскоре после замужества. Расправилась я с этим тюленем в два счета, но вывесив шкуру сушиться, увидела в ней сотни дырочек. Испортила я шкуру. Но второй раз я этой ошибки не повторила. Я изо всех сил старалась научиться шить, потому что завидовала женщинам, которые хорошо шили. Нитки мы делали из китовых мышц, вымоченных в морской воде, а также из полосок кожи карибу. Одежду можно было сделать из любых шкур: тюленьих, моржовых или оленьих,— но мне больше всего нравились красивые шкуры карибу.

Каждый человек носил две парки. Та, которую надевали вниз, была обращена мехом к телу, а другую, которую надевали поверх, носили мехом наружу. Когда же появилась байка, мы стали шить нательную парку из нее. Деньги у нас случались редко, и мы расплачивались за байку лисьими шкурками.

Когда я шила парку, я старалась сделать ее такой, какой она мне представлялась, чтобы была всем на загляденье. Добиться этого было нелегко, и я шила каждую парку по многу дней. Капюшон парки мы всегда делали из самого мягкого меха молодого карибу и пришивали к его верху ушки олененка карибу. Получалось очень красиво. Кроме того, я отделывала парку узором из шкур разных оттенков.

Раньше мы проходили пешком очень большие расстояния, и обувь у нас быстро снашивалась. Так что я постоянно шила сапоги-маклаки или пришивала новые подошвы к старым. На сапоги шли только котиковые шкуры; очистив шкуру, мы жевали ее, чтобы маклаки получились мягкие. Работа эта — не из легких, но зато она оправдывала себя.

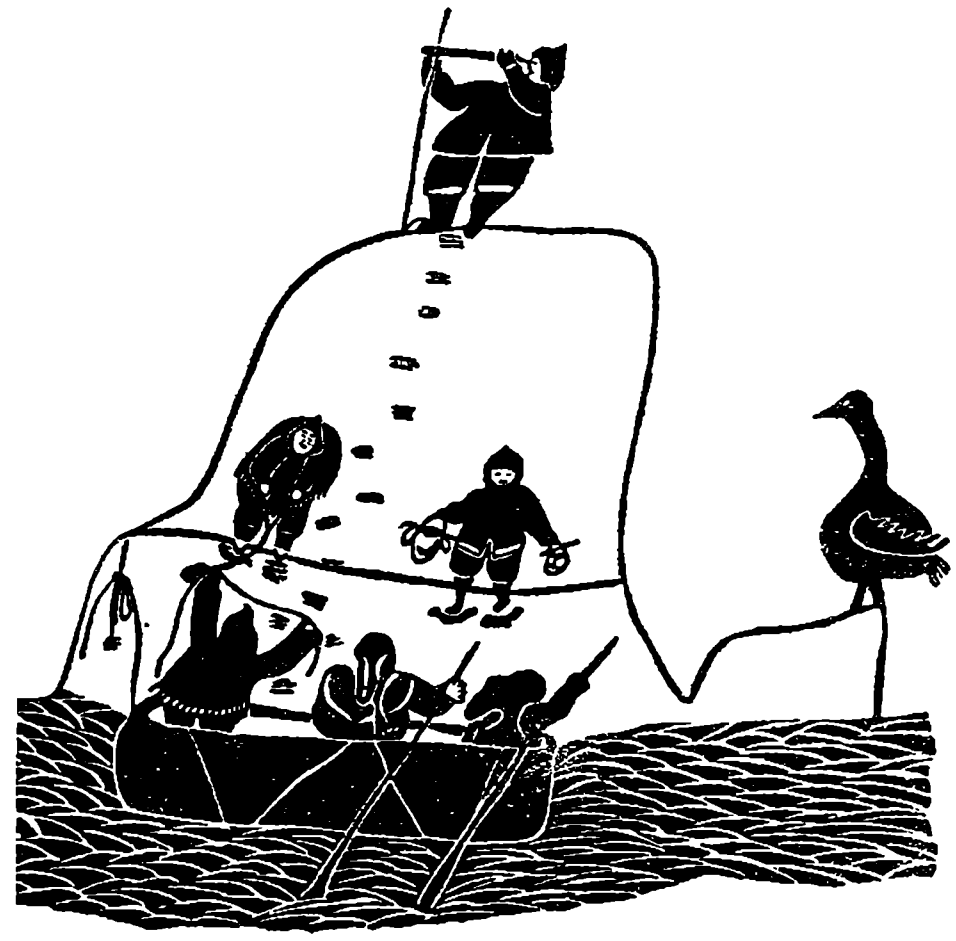
В прежнее время мужчины были очень хорошими охотниками. Им приходилось много охотиться, чтобы прокормить семью и собак. Без собак мы как без рук, а у Ашуны всегда была превосходная упряжка. Собаки щенились, и у нас всегда было пять—десять щенков. Их не надо было обучать — они рождались ездовыми собаками. Это были умные и злые псы и, когда они были сыты и довольны, бежали шибко. Бывало, в плохую зиму собаки на становищах дохли с голоду, но Ашуна всегда приносил много еды. Иной раз он убивал за день десять тюленей. Даже зимой он кормил собак мясом.

Раньше, похоже, всяких зверей водилось больше. Больше было китов и тюленей, и совсем еще недавно в море вокруг Кейп-Дорсета было полно нарвалов.

Пища белого человека мне нравится, но, по-моему, наша прежняя еда была полезней для эскимосов. В старину мы ели больше мяса диких животных и меньше болели. Мы ели сырое мясо. Сырым мы ели мясо тюленя, кита, карибу, уток и белых куропаток, а вот гуся жарили: жареная гусятина такая вкусная! Жарили мы также и мясо белого медведя, хотя некоторые ели его сырым.

Летом мы ели и растительную пищу. Собирали в тундре ягоды, а кроме того, питались съедобными красными водорослями, которые находили на побережье. Возвращаясь с охоты, мужчины иной раз захватывали эти водоросли для женщин. Эскимосы считают их целебными — поев водорослей, больные чувствуют себя лучше.

Зимой скучно было сидеть в иглу, но мы подолгу там и не засиживались. В старое время одежда у нас была теплее и мы не боялись никакого ветра. Отцы мастерили для своих сыновей и дочерей санки, и детишки почти весь день играли на свежем воздухе. А теперь они целый день в школе и уже привыкли быть в закрытом помещении.



Пересекая проливы.

Ашуна любил жонглировать. Он умел жонглировать. Он умел жонглировать тремя камешками сразу, а мне не удавалось продержать три камешка в воздухе больше чем секунду-другую. Мы играли в разные игры. Одна игра, иллапик, заключалась в том, что мы высоко прыгали на аватаке — надувном плотике из тюленьей шкуры, который охотники привязывали к гарпунам, чтобы убитые тюлени не тонули. Другой же игрой был эскимосский теннис. Играли мы в эту игру так: незаметно бросали мячик и старались поймать его ракеткой из тюленьей шкуры. Ракетка называлась «отак». Мяч делали из шкуры карибу и чем-нибудь набивали его. Играли мы в эту игру часто, даже зимой. Хорошая была игра...

Вот как жили раньше эскимосы, и от этого образа жизни нельзя было отказаться, потому что он был единственный. Сегодня мне нравится жить в доме, где всегда тепло, но порой мне хочется собраться в дорогу и побывать на знакомых стоянках.

Мой муж умер в Натсилике. Не хотела я в том году идти в Натсилик, и Намуни не хотел, но Ашуна упросил нас, и мы отправились в путь. Как раз когда заболел мой муж, до нас дошла весть, что в Кейп-Дорсете умер его брат. Мы не сказали об этом Ашуне, чтобы он не загрустил еще больше. Он умер от очень тяжелой болезни. В ту пору от нее умирало много людей на становьях и в Кейп-Дорсете Врача тогда не было, и никто не знал, что это за болезнь. Мы долго-долго печалились после смерти Ашуны, и порой я думала, что сойду с ума. Когда мы вернулись на собачьей упряжке из Натсилика в Кейп-Дорсет, моих родственников там не оказалось: старший брат погиб в море — уплыл на каяке и не вернулся; другие братья с матерью, которая жила очень долго, переселились в Резолютбей.

После того как умер Ашуна, мы стали жить очень бедно, и случалось, у нас даже не было жира для кадлика. Другие семьи помогали нам кто чем мог. Селились мы на становищах неподалеку от Кейп-Дорсета, и мой старший сын Намуни ходил на охоту; младший — Кака — иногда помогал ему охотиться. Но долгое-долгое время мы были очень бедны и часто голодали. Мы бедствовали до тех пор, пока в Кейп-Дорсете не появился Соумик — Джим Хьюстон.

Едва только этот белый человек сошел к нам на берег, он стал спрашивать, есть ли у нас разные изделия и шитье. После своего приезда он стал часто наведываться в Кейп-Дорсет, а потом построил себе здесь дом и контору.

На первых порах после прибытия Соумика я много шила. Я шила парки и байковые носки с вышивкой. Многие женщины, умев-

Опасности, угрожающие морским путешественникам.

шие шить, занялись этой работой. Я вышивала на парках зверей, рыб, птиц. Но платили всего двенадцать долларов за парку, хотя сшить ее было нелегко.

Через две зимы после того, как Джим поселился в Кейп-Дорсете, он стал просить, чтобы мы приносили рисунки. Многие эскимосы начали рисовать раньше, чем я. Лишь перед самым отъездом Джима я услышала, что люди рисуют, чтобы заработать деньги. Я услышала, что рисованием занимается и Кьякшак, а ведь он был моим близким родственником — сыном сестры моей матери. Много картин нарисовал Кьякшак, и вот я тоже захотела делать рисунки, чтобы заработать немного денег. Купила я бумаги и нарисовала четыре небольшие картинки. По-моему, у меня получились тогда маленькие чудовища. Хотела-то я нарисовать зверей, но вышли они у меня диковинными, потому что рисовала я в первый раз. Рисунки свои я отнесла в контору Джима. Поначалу я боялась идти туда, но потом осмелела. И он дал мне за них деньги — долларов двадцать.

Появилась у меня мечта — стать когда-нибудь такой же художницей, как Кьякшак. Может, и стану. До самой смерти Кьякшак упорно трудился над гравюрами. Смерть застала его за работой. Я до сих пор рисую и, быть может, умру так же, как и Кьякшак, рисуя до последней моей минуты.

Мне говорили, что людям далеко на юге нравятся мои рисунки, и я рада этому и благодарна им. Делать рисунки для гравюр нелегко. Но я счастлива, когда рисую. После смерти мужа я чувствовала себя очень одинокой и никому не нужной; с тех пор как он умер, одно только рисование делает меня счастливой. Я буду рисовать, пока позволит здоровье. Если бы можно было, я стала бы рисовать и после смерти.

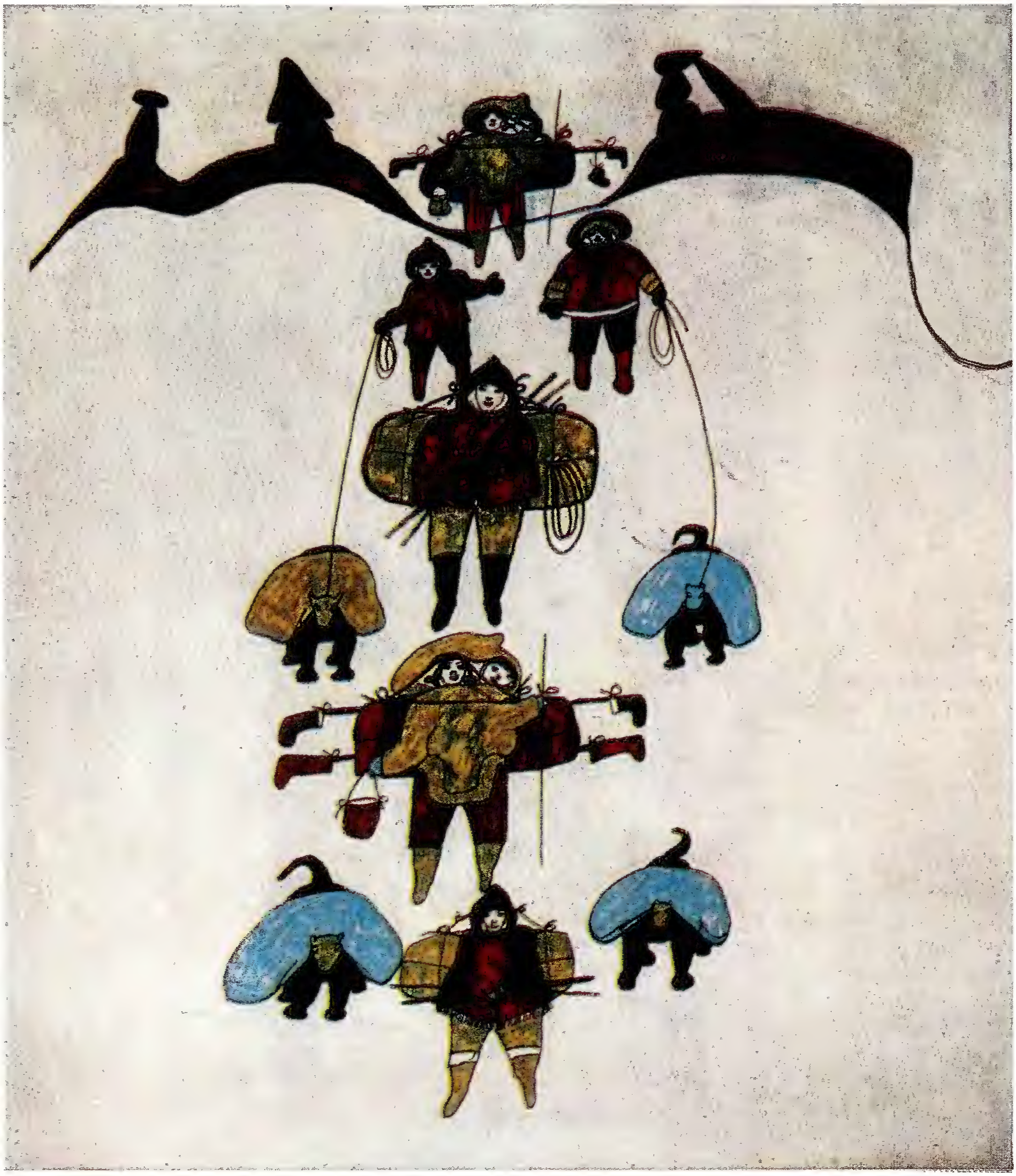
Перевод с английского В. ВОРОНИНА

Подледный лов рыбы.

Эскимосская художница Питсеолак

Летом всегда появлялись очень крупные москиты.

Мы вывешиваем внутренности кита, просушивая их длинными лентами.



И летом и зимой мы много путешествуем.

Голубое насекомое.

Среди книг

Издано в СССР

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОЭТ КУБЫ

Николас Гильен. Третья молодость. Стихи. Перевод с испанского. Предисловие Анхеля Аухьера. Москва, «Художественная литература», 1972. 222 стр.

Если для нашего читателя в конце двадцатых годов Кубу поэтически открыл Владимир Маяковский, то для новых поколений читателей сороковых и пятидесятых «открытию» Кубы содействовали стихи Николаса Гильена в переводах Ильи Эренбурга. Помните?

Моя родина кажется сахарной,
но сколько горечи в ней!
Моя родина кажется сахарной,
она из зеленого бархата,
но солнце из желчи над ней.

А советские писатели познакомились с пламенным кубинцем еще в 1937 году в Испании, на Международном конгрессе писателей в защиту культуры. Вот какой у нас стаж высокой дружбы!

Там, в Испании, Николас Гильен пробыл год. Там он стал коммунистом: как это похоже, как близко нам — пошел в бой коммунистом.

Уже давно поэзия Гильена и имя его — в золотом списке первых поэтов мира. Элюар, Неруда, Альберти, Гильен — эти имена приходят на память первыми и вместе, хотя поэты все разные — большие поэты не могут быть похожими друг на друга.

Николасу Гильену в этом году исполнилось семьдесят лет, и издательство «Художественная литература» выпустило том его избранных произведений, назвав его «Третья молодость». Не буду произносить стандартных юбилейных речей, обыгрывая это название. Уж слишком напрашиваются здесь слова, годящиеся, впрочем, для характеристики любого поэта, прожившего долгую жизнь в обнимку с поэзией. Читатель, однако, войдя в мир этой книги, сам убедится, что нынешний период творчества поэта не спуск после одоления вершины, а скорее — подъем, небыстрый и упрямый.

В советском издании «Третьей молодости» — стихи за много лет, а если уж быть точным — за полвека. Срок огромный, и время, на фоне которого живут эти стихи,— тоже огромное. Вероятно, историк найдет для себя много интересного в подробностях и реалиях этих поэм и песен, но не все читатели — историки, и не все ищут в поэтическом сборнике отражения событий, которые можно вспомнить или узнать не голько через стихи. Для читателя, ищущего в книгах поэтов только силы и глубины чувств, только подлинного блеска лирических алмазов, «Третья молодость» окажется просто шкатулкой с драгоценностями, а ведь такое не каждый день встречается.

Но признаюсь: мне очень дорога историчность стихов Николаса Гильена, дорого то, что и в его поэзии отразились все ураганы полувека... Поэзия Гильена не только отражала, но и участвовала в благородной борьбе кубинского народа, правда, в разные времена с разной силой отдачи, но всегда вдохновенно и увлеченно.

Гильен с юности рассматривал творчество как продолжение и развитие фольклора, народная песня и мелодия — ключ к его поэзии. Эта поэзия мирового класса является в высокой степени кубинской. Недаром в дни, когда праздновалось на Кубе семидесятилетие поэта, ораторы и газеты называли Николаса Гильена «национальным поэтом». Это очень звонко звучит по-испански — «эль поэта насиональ» («el poeta nacional»). Это было как титул, как звание. Из поэтов прошлого, пожалуй, такое звание кубинский читатель пожаловал бы сейчас лишь великому Хосе Марти.

Не будем заниматься сравнениями и установлением прижизненных памятников нашему кубинскому товарищу. О том, что ему

чуждо зазнайство, говорит хотя бы такой факт: двум книгам, не так давно вышедшим в Гаване, очевидно не без согласия поэта, предпослана не фотография Гильена, а веселые и даже иронические шаржи. На это может пойти лишь человек с молодой и веселой душой. Надо сказать, что Гильен с честью несет этот нелегкий груз — звание национального поэта и оно не преувеличение и не дань юбилейной суматохе, но констатация факта, если столь сухое определение не будет резать слух, когда разговор идет о поэте и поэзии.

Сборник «Третья молодость» открывается не шаржем. С первой страницы, с мастерского фотопортрета смотрит на нас красивый и умный седовласый мулат, с хитрющими и веселыми глазами. Но, конечно, самый прекрасный портрет поэта — его стихи. Напрасно в одном интервью Гильен сказал, что мало писал лирических стихов и лишь теперь собирается развить эту линию в своем творчестве. Поэт перескромничал. Я воспринимаю поэзию национального поэта Кубы как лирику — будь это совсем интимное стихотворение «Студеное утро» или солдатская «Хоровая песня». Это все «от себя», все — кровью сердца, все — на пределе.

У Гильена лирический талант. Именно это качество позволило стихам занять свое место в борьбе за освобождение Кубы. Впрочем, не только кубинские проблемы и задачи ставит и решает поэт. Национальный поэт поднимается до высокого интернационального пафоса — недаром в боях за свободу Испании он стал коммунистом!

Гильен — счастливец. Он не только участвовал в формировании революционного сознания своего народа — он увидел победу. Изгнанник, он вернулся на родину и активно включился в трудное строительство ее будней.

Добрый день, мой стяг и мой герб;
добрый день, зеленые дали
и пальма — стрела, вонзенная в землю.
Добрый день, бородатый профиль на
бронзе медали,
мститель — мачете, сжатый рукою дерзкой
Добрый день, суровые камни, застывшие
волны Сьерра-Маэстры.
Добрый день, моя мастерская, мои руки
и строк тропинки;
добрый день, мое синее небо и ласточки,
черные молнии,
мой хлеб и мой суп, моя ложка, мой
пиджак и мои ботинки;
добрый день, мой рис в моем поле, мое
солнце и кровь моя вольная.

Это из отличного стихотворения «Поет синсонте на вершине Туркино» в переводе М. Самаева.

Я процитировал, пожалуй, самые идиллические строки. Приводить все стихотворение в рецензии невозможно, но скажу только, что оно отнюдь не идиллично, оно дышит и сарказмом, и гневом:

Мистер Мрак, миссис Ночь,
прочь!

Поэт отчетливо представляет себе всю трудность и сложность перестройки жизни Кубы, он вновь и вновь вступает в борьбу, как солдат мира и национальный поэт. Он несет на плечах и груз, положенный мастеру литературы, молодые поэты Кубы знают его эстетический устав, очень определенный и четкий. Вот его четверостишие, обращенное к начинающему стихотворцу:

О юноша, послушай мой совет:
писать стихом свободным не спеши.
Ты можешь размонтировать сонет,
но ты его сначала напиши.

(Перевод П. Грушко)

Гильен отнюдь не традиционалист в области формы: он виртуозно владеет стихом самым разнообразным, поэтические фигуры в его руках послушно изгибаются—так, как этого требуют данная мысль и данный образ. Кубинские ритмы придают строкам мелодичность, и не случайно более ста произведений поэта положено на музыку.

Многоплановая, многосторонняя поэзия, нерасторжимый сплав лирики и публицистики обнаруживает широкий диапазон тем, интересов и страстей.

Жаль, что составители книги не проставили под стихами дат, несколько смешали стихи разных лет в разделе «Что есть у меня». Читатель, правда, во многих случаях сумеет определить время создания стихов по материалу, по содержанию, но даты облегчили бы ему этот труд и помогли бы более стройно представить биографию, судьбу поэта во времени.

Даты особенно важны были бы в таком сборнике под стихами пророческими: ведь интересно и дорого то, что стихи о Революции написаны задолго до Сьерра-Маэстры, что поэзия Гильена участвовала в подготовке событий, звала народ к борьбе.

За исключением, пожалуй, этого недостатка книга хороша во всех отношениях — значительна и ярка по содержанию, отлично оформлена. Оформлявший книгу В. Медведев удачно использовал рисунки кубинского художника Рене Портокарреры.

Мне выпала честь отвезти первый экземпляр «Третьей молодости» в Гавану и вручить его Николасу Гильену в день его семидесятилетия. Юбилей Гильена отмечался очень широко: в течение многих дней проходило торжественное чествование — на родине поэта, в Камагуэе, в Гаване; собирались учащиеся, писатели, рабочие, военные.

А семьдесят кубинских поэтов отметили семидесятилетие своего собрата по перу, написав для него поэму из семидесяти строк — каждый по строке.

Наша страна наградила кубинского поэта орденом Трудового Красного Знамени.

ЕВГ. ДОЛМАТОВСКИЙ

ТРИ ВОПРОСА ДЖОНА АРДЕНА

Джон Арден. Пьесы. Составитель и автор статьи Д. Шестаков. Перевод с английского под редакцией В. Харитонова. Москва, «Искусство», 1971. 317 стр.

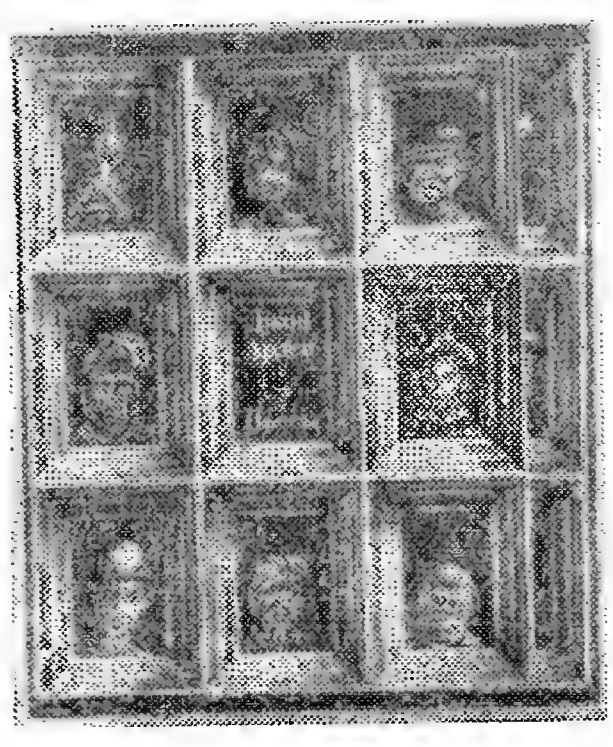
Йоркширец Джон Арден родился в 1930-м, учился в университете, получил диплом архитектора... а к 30 годам стал одним из известнейших драматургов Англии. В драматургию он пришел одновременно с Осборном, Уэскером, Делани и многими другими «рассерженными».

Для его творчества типична связь с искусством прошлого — со средневековыми аллегориями, драмой «елизаветинцев» и, конечно, с Шекспиром.

С первых же шагов наблюдается интерес молодого драматурга к экспериментам в области драматургических форм. В пьесы включаются баллады, песни, интермедии.

Внутреннему единству пьесы «Пляска сержанта Масгрейва» (1959), написанной в брехтовских традициях, способствуют народные баллады, к которым обращаются его герои. Особенности старинной баллады использованы и в более поздней исторической пьесе «Последнее прости Армстронга» (1964).

Действие одной из самых известных пьес Ардена «Пляска сержанта Масгрейва» — этой «антиисторической притчи» — разворачивается в шахтерском городке на севере Англии. Время действия — где-то между 1860 и 1880 годами. Углекопы бастуют. И в это время в городе появляются солдаты. Городские власти довольны — есть кому подавить бунтовщиков.



Сержант Масгрейв сам испытал все зло, все ужасы войны. Но как объяснить людям, что такое война? Масгрейв борется против войны, он вербует противников войны. Поэтому он и привез в городок скелет солдата, ушедшего отсюда на фронт. И вот рядом со скелетом, одетым в военную форму, сержант танцует страшную пантомиму — о жестокости, насилии, страхе, о праве на возмездие.

Он старается помочь людям, спасти их, а ему не верят. Речами тут не поможешь, потому что они давно уже оружие разного рода демагогов. И Масгрейв вынужден прибегнуть к насилию. Круг замкнулся. Убитые, арестованные — таков итог акции сержанта. Все осталось по-прежнему в этом мире. Герой вновь оказался в одиночестве.

Пьеса написана в манере, свойственной драматургии экспрессионизма. Социально-философская по сути, по сюжету она является условно-аллегорической драмой.

В фарсе «Тихая пристань» (1960) Арден напоминает о том, что цель не всегда оправдывает средства, даже если она маскируется высокими словами о «благе всего человечества». «Прогрессу ради прогресса», краху системы прагматизма посвящена эта пьеса.

Доктор Эхинокук, глава образцового приюта для престарелых, собирается вернуть своим подопечным молодость, но не из человеколюбия, а ради научного эксперимента.

Его престарелые пациенты представляют зрелище довольно жалкое. Однако они являются живыми людьми со своими планами, надеждами и даже мечтами. Но для доктора это только материал для экспериментирования Фраза «Дело важнее человека» в устах доктора о многом напоминает. Его «эликсир» направлен против естественного течения жизни.

Доктору уготован бесславный конец. Дождавшись приезда высокого министерского начальства, старики заставляют Эхинокука выпить его же «эликсир». Сильно омолодившегося ученого увозит в колясочке старушка, всю жизнь мечтавшая иметь ребенка.

Если в ранних произведениях «рассерженные» обращались в основном к современной действительности и показывали зрителям «неприятные» факты повседневной жизни, приучая их к зрелищу «социальных язв», то в 60-х годах внимание оказалось сосредоточенным на социально-психологических мотивах поведения героев. Для дальнейшего освещения современных проблем был избран исторический фон. Выявляется склонность английской драмы к притче, назиданию, философствованию. От реального быта, от драматургии «кухонных раковин» (как называли ее некоторые критики) — к истории. Этот прием используется как средство для перехода от гнева и смятения к серьезному и более спокойному осмыслению происходящего.

Арден считает непозволительным регла-

ментировать личность какими-либо «порядками» лежащими вне ее свободного развития. История представляется ему нагромождением убийств, предательства и коварства, совершаемых по политической необходимости. Пьеса «Последнее прости Армстронга» построена на конкретном историческом материале. Посредником между Иаковом V Шотландским и непокорными лэрдами выводится поэт XVI века Дэвид Линдсей. Задача Линдсея состоит в том, чтобы заставить подчиниться короне одного из хозяев пограничных владений, лэрда Джона Армстронга. Покончить с набегами Армстронга и его людей на соседей англичан требуют интересы государства. Для достижения этой цели все средства хороши.

Миссия Линдсея не из легких. Мы встречаемся с лэрдом в тот момент, когда он излюбленным способом избавляется от своего недавнего друга. Ему подсыпают в виски снотворное, портят оружие и, безоружного, закалывают.

На уговоры Джон не реагирует. И Линдсей пленяет его званием королевского лейтенанта, пытается воздействовать на строптивца через свою любовницу. Напрасно. Но дипломат неутомим: он предполагает создать пограничное государство, которое играло бы роль буфера между Англией и Шотландией и во главе которого стоял бы Армстронг. Лэрд попадает в ловко расставленную ловушку. Его заманивают на королевскую охоту и там убивают. Вероломство за вероломство. Но если Армстронг убивает из мести или из корысти, то сам он становится жертвой явного политического убийства. Власть, построенная на точном расчете, обезличивающая и обезличенная, становится механизмом подавления личности. Армстронг — не более чем пешка в большой игре Не многое изменилось с той далекой поры...

«Исторический горизонт,— пишет в своем интересном послесловии составитель сборника Д. Шестаков,— закрыт для Ардена черными тучами жестокости. Где кончается жестокость феодализма, там начинается жестокость абсолютизма. Ей на смену идет жестокость капитализма, а эту сменяет фашизм. Где кончается жестокость фашистской диктатуры, там начинается жестокость буржуазной демократии — вот горький политический урок, извлекаемый Арденом из далекой и близкой истории западного мира».

Арден напряженно ищет истоки зла, так широко распространившегося в окружающем его обществе. Где они? В самом человеке? И Арден осуждает всякого, кто живет вне сознания своих общественных обязанностей. Он пытается вызвать ненависть к войне. Но какие силы противопоставляет он осуждаемому им злу? Максимализм Масгрейва, ненавидящего войну, но являющегося ее же порождением. Или политический рационализм («Последнее прости Армстронга»), разъедаемый, однако, политиканством и интригой. «Прогрессивному максимализму» доктора Эхинокука Арден противопоставляет некое объединение людей, на привычные условия жизни которых произвольно посягает доктор. Но это «объединение» никчемных обывателей, к тому же не менее жестоких, чем их благодетель. Зло оказывается присущим и той и другой стороне.

Сейчас многие критики пишут о кризисе английской драматургии. Однако более трезво подходя к действительности, Арден обошелся без столь острых смятений, порывов и колебаний, как Осборн, Уэскер или Делани.

Арден — автор политических пьес, пьес о человеческой судьбе. Его интересует окружающая его реальность. Он стремится понять закономерности общественной жизни. Он ставит перед читателем и зрителем много злободневных вопросов, но не на все сам может дать ответ.

Н. ШАДРИН

НА ЗЕМЛЕ ПРЕДКОВ

Хосе Мария Аргедас. Глубокие реки. Роман. Перевод с испанского В. Спасской. Предисловие С. Мамонтова. Москва, «Художественная литература», 1972. 255 стр.

В этом романе известный перуанский писатель Хосе Мария Аргедас уже на склоне лет возвращается к дням своей далекой юности. Мальчик Эрнесто, герой романа — это сам писатель. Это он бродит вместе с отцом-адвокатом от селения к селению, от асьенды к асьенде в поисках работы для отца. Это он, еще совсем ребенок, спасается от жестокого белого помещика, которому его поручил отец, в индейской общине, где индейские старейшины становятся для него на всю жизнь эталоном человечности. И когда он вместе с вернувшимся отцом покидает эту общину, индеанки провожают его древней, как сама земля, песней:

Не забывай нас, мальчик,
не забывай...
Ах, мой сынок,
возвращайся к нам,
скорее к нам возвращайся!

Читая роман, мы попадаем в незнакомый мир провинциальной перуанской Сьерры начала века: тихие маленькие города, над которыми плывет колокольный звон; быстрая горная река под старинным мостом; индейские таверны-чичерии на окраинах, где метисы поют протяжные песни гор, слушая которые вспоминаешь вечные снега на вершинах и голые черные деревья, свешивающиеся над пропастью; затерянные в долинах деревушки, где общинники-кечуа все еще продолжают чтить память последнего инки и поклоняться своим древним божествам: Солнцу и Матери-Земле.

Многое из того, что воссоздает писатель в романе, уже ушло или уходит в прошлое,

однако остается и по сей день актуальным тот основной вопрос, на который он стремится ответить: как преодолеть более чем трехсотлетней давности конфликт между пришельцами-завоевателями и порабощенными индейцами, древнейшими обитателями этой земли? Ведь и сегодня «индейский мир» все еще остается миром угнетаемых, эксплуатируемых и нуждающихся в защите крестьян-кечуа, составляющих подавляющее большинство трудового населения страны.

Поныне в странах с большим процентом коренного индейского населения бытуют расистские концепции о расовой «неполноценности» индейцев. Этим концепциям противостоит довольно сильное течение общественной мысли, называемое индеанизмом.

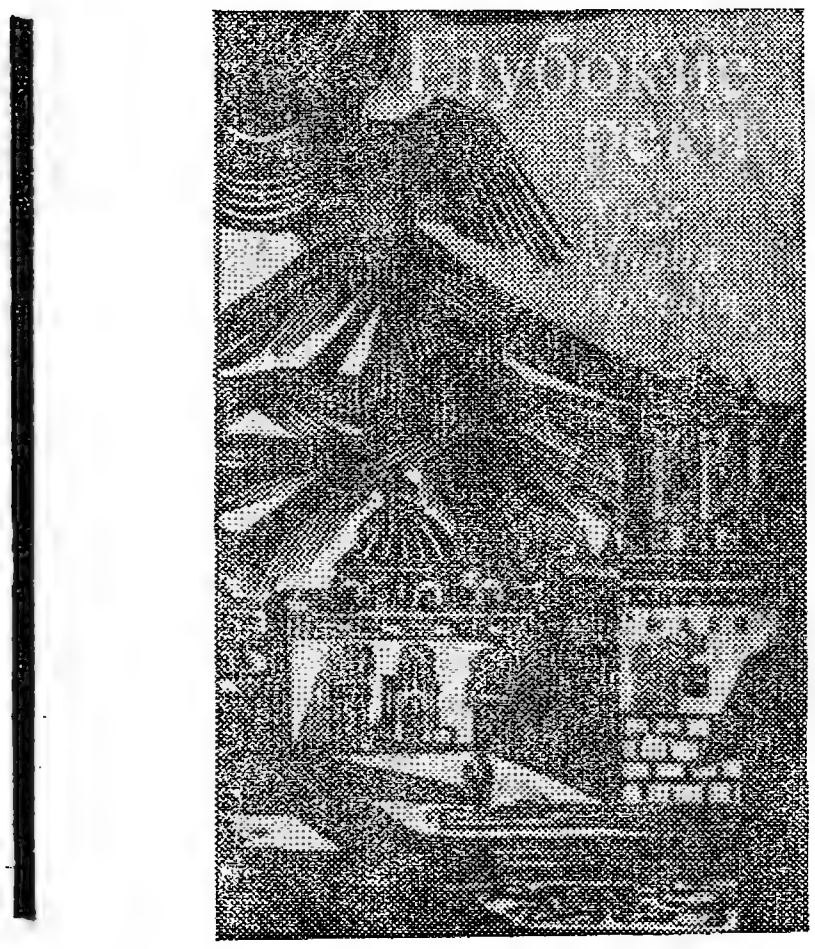
Х. М. Аргедас, творчеству которого присущи лучшие черты этого направления в литературе, пошел несколько дальше других индеанистов в понимании индейской проблемы и ее перспектив: он не только философски осмыслил и талантливо отразил существование двух антагонистических миров в рамках одного государства (так называемый социально-культурный и расовый дуализм перуанского общества), но и попытался нащупать тот путь, который, по его мнению, приведет со временем к выходу из состояния дуализма. Этот путь он увидел в объективно существующем и все более развивающемся процессе этнического и культурного смешения индейцев, древнейших жителей перуанской Сьерры, с крестьянами. Писатель называет этот процесс «индеанизацией». Для Аргедаса, как и для многих других перуанских ученых и литераторов, перуанец — это не испанец и это не индеец; для них это метис в самом широком понимании слова, а перуанская культура — это культура, вобравшая в себя элементы западной цивилизации и традиции великих индейских цивилизаций древности. Однако преобладающим в этом синтезе Аргедасу видится все же «индейское начало».

В таком взгляде на разрешение проблемы, несомненно, много утопического, поскольку, как показывает действительность, «индеанизация» весьма незначительно способствует смягчению расовых антагонизмов, а уж тем более социальных, на что надеялся писатель. Представляя «индейский мир» свободным от социальных пороков буржуазной цивилизации, писатель в определенной степени идеализирует его, обходя теневые стороны жизни индейцев. Он видит в них прежде всего тружеников, простых и добрых, сохранивших, несмотря на жестокое угнетение, высокие свойства души и самобытную культуру. Древние традиции коллективизма общинников, в обновлении которых писатель видит путь социалистического переустройства Перу, он противопоставляет волчьим законам общества «белых людей». И эта идеализация, и это противопоставление имеют своим истоком резко отрицательное отношение Аргедаса к «овеществленному миру» капитализма — то же самое чувство пронизывает, скажем, творчество М. А. Астуриаса или А. Карпентьера.

Образ «индеанизированного» белого перуанца представлен в романе в лице Эрнесто. Как уже говорилось, это автобиографический образ. Подобно своему герою Аргедас, хотя и не был индейцем по крови, именно кечуа считал своим народом и всю жизнь защищал их интересы. В испано-индейском двуединстве духовного мира Эрнесто, выросшего среди индейцев, преобладает индейское начало. Он воспринимает как свои родные музыку, верования, обычаи индейцев. Так же, как они, он одушевляет природу, верит в волшебную сущность многих цветов, трав, зверьков. В трудные минуты жизни он обращается к богу — покровителю той индейской деревни, где он нашел прибежище в детстве. Он молится этому богу на кечуа, и вообще весь окружающий мир Эрнесто воспринимает как бы на кечуа и уже потом «переводит» его на испанский.

Основной конфликт романа — столкновение двух различных культур и мировоззрений, которое Эрнесто воспринимает глубоко и трагически. По мере того как он взрослеет, он все больше чувствует себя индейцем и во всех столкновениях инстинктивно, не задумываясь, становится на сторону индейцев — как это было, например, во время «соляного бунта» доньи Фелипы. Окружающие его «белые люди» — директор коллегии, товарищи по учебе — не могут понять его. Для Эрнесто настоящие люди — это те крестьяне в горных селениях, которых он знал, настоящая жизнь — это их жизнь, а то что окружает его в коллегии, кажется ему только длинным дурным сном.

Как и его герой, писатель видит мир глазами индейских патриархальных крестьян, отсюда — непередаваемый лиризм его произведения, уподобляющий многие его страницы прекрасным и грустным индейским напевам. Писатель чувствует чувствами обез-



доленной «бронзовой расы», отсюда — та безмерная ностальгия, та тоска по счастью, покою и добру, от которой плачут индейцы, молясь своим богам... Жизнь персонажей Аргедаса неразрывно связана с природой. Красота и величие этой природы: и снежные вершины, и гордые кондоры на скалах — символ всего индейского,— и голубые поля льна, и черные деревья над бездонными расщелинами определяют духовную красоту живущих здесь людей, своеобразие их музыки и поэзии.

Советский читатель начинает знакомство с творчеством Х. М. Аргедаса (1911—1969) с его лучшего произведения, в котором любовь писателя к индейскому народу и вера в его будущее нашли своеобразное выражение. Этому предшествовал длинный творческий путь, и всегда — от первой повести «Вода» (1935) до последних романов «Праздник Явар» (1959) и «Вся кровь» (1964) — Х. М. Аргедас оставался верен гуманистическим идеалам. Оставался верен мечте о том, что когда-нибудь на древней земле Перу не будет двух миров — угнетателей и угнетенных, а будет один мир — человечности и справедливости.

Т. ГОНЧАРОВА

Издано за рубежом

«Я СТРЕМИЛСЯ СЛУЖИТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ...»

Fred Field. The Forerunners and other Selected Poems. 1914—1970. Philadelphia. ELF Publishers, 1970.

Первая книжка стихов — неброская, скромно изданная. Но ее нельзя отнести к обычным поэтическим дебютам. Ее автор — уже немолодой человек, перешагнувший седьмой десяток. И хотя имя Фреда Филда не встретишь в американских поэтических справочниках, сборник, в котором собраны его стихи почти за полвека, с 1914 по 1970 год, достоин внимания.

Фред Филд — не профессиональный поэт. По роду занятий он — педагог, по убеждениям — социалист. В 20-е годы Филд побывал в Советской России: эта поездка оставила в его памяти глубокий след. С тех пор он верный друг нашей страны.

С юности Фред Филд пишет стихи, пишет не для печати, а просто для себя. Пишет потому, что посреди неизбежных жизненных невзгод и огорчений не устает верить в добро, в светлые души людей и в то, что в мире неотвратимо восторжествует принцип «один — за всех, и все — за одного».

Жизнеутверждение, убежденность в том, что «лучший мир грядет», ставят Филда в ряд с Уолтером Лоуэнфелсом, Томасом Маграттом и другими прогрессивными поэтами Америки. Светлые, уитменовские ноты, ясная, чистая интонация делают сборник Филда примечательным на фоне господствующей американской поэзии с ее намеренной усложненностью, погружением в замкнутый, субъективный мир и мрачным, экзистенциалистским настроением.

Сборник назван «Предтечи»: Маркс, Энгельс, Ленин, парижские коммунары, Джон Рид, Сэн Катаяма, Либкнехт — их идеи одушевляют его автора. Филд по-своему выражает мысль о непрерывности революционной, социалистической традиции. В его стихах возникают и образы современников — Поля Робсона, Уолтера Лоуэнфелса, Мартина Лютера Кинга. Это и благодаря их борьбе «баланс сил меняется в пользу народов».

Открывается сборник разделом «Кредо». Поэт решительно декларирует свои взгляды на сущность и назначение поэзии: он не приемлет противопоставления «политики» «искусству» («Критики»), неизменно ощущая свою сопричастность ко всем людям доброй воли: «Перед нами общая цель — сделать жизнь человека счастливей» («Цель»).

Не случайно сборник Филда был тепло встречен в левых литературных кругах. Его стихи, по словам известного драматурга и критика Джона Говарда Лоусона, «выражают жизненную позицию человека, который любит людей убежденно, горячо и достойно».

Но не одни лишь политические, гражданские чувства питают поэзию Филда. Его скромный, но емкий сборник обнаруживает широкий диапазон тем, настроений и мотивов. Он создает, например, серию живых, отмеченных наблюдательностью портретов своих близких — родителей, детей, братьев и сестер (цикл «Родственники»), его влечет буйная красота Ниагары и очарование Венеции, он открывает поэзию в кипучей жизни Нью-Йорка и суровом трудовом ритме «стального» Питсбурга (цикл «Города»), ему не чужды порывы юности, он знает и горечь неразделенного чувства (цикл «Стихи о любви»).

Фред Филд пишет в уитменовском ключе — свободным стихом. Ему близка гуманистическая, интернационалистская устремленность поэзии Уитмена. У Филда даже есть небольшое стихотворение, посвященное Горэсу Траубелу, поэту-социалисту, душеприказчику и биографу Уитмена; Филд называет Траубела героем своей юности.

Но то лучезарное будущее, воплощенное в Городе Друзей, которое рисовалось Уитмену в самых общих, отвлеченных картинах, приобретает для передовых поэтов нашего века ясные, зримые черты. Мысль о неодолимости прогресса, о неизбежном торжестве того исторического пути, который был открыт Октябрем, пронизывает стихи

Филда. Поэтому столь органичной для них становится тема Советского Союза.

Фред Филд встречался с Ридом в ту пору, когда тот, вернувшись в США, рассказывал на митингах о новой России. Стихотворение Филда «Красные похороны», под которым стоит дата — 1917 год,— кажется поэтической параллелью к сцене прощания с павшими бойцами на Красной площади в ридовских «Десяти днях». Траурная церемония обретает для Филда глубоко символический смысл:

О великий народ!
Ты расплавил в своей ярости
Черные цепи тысячелетнего гнета!

Он воздает хвалу подвигу Джона Рида и Раймона Лефевра, двух интернационалистов, отдавших жизнь за новую Россию:

Два брата,
Два орла,
Трибуны народов,
Глашатаи.
Ваша гибель стала бессмертьем.

(«Джон Рид и Раймон Лефевр»)

В Октябрьской революции Филд ощутил исток великого процесса обновления мира, это убеждение окрепло у него, когда, еще в начале 20-х годов, он прибыл в нашу столицу:

Я проходил по улицам Москвы
И видел: революция незримо
Преобразила облик городской.
Я наблюдал побеги новой жизни,
Встающие среди руин.

(«Москва», 1922)

А спустя два года в жгучую январскую стужу Филд был с теми, кто шел в Колонный зал прощаться с вождем революции («Ленин», 1924). Вместе с ними пережил он неизбывную боль утраты и проникся верой в то, что идеи Ленина бессмертны.

Филд был в рядах тех прогрессивных американцев, которые в годы второй мировой войны восхищались мужеством советского народа. Он знал, что «секретное оружие» русских — это не только «катюши», но самый дух народа, обретшего свободу: его мораль, его патриотизм дали тот «сплав», о который разбились фашистские орды («Секретное оружие»). Он вспомнил об этом еще раз в стихотворении «Наши спасители» — о том, как «сибиряки и горцы», «люди всех национальностей» поднялись на защиту своего отечества. Под Москвой, Сталинградом, у стен невской твердыни сокрушали они фашистское нашествие. Позднее было создано социалистическое содружество, которое, окрепнув, стало «преградой новой войне».

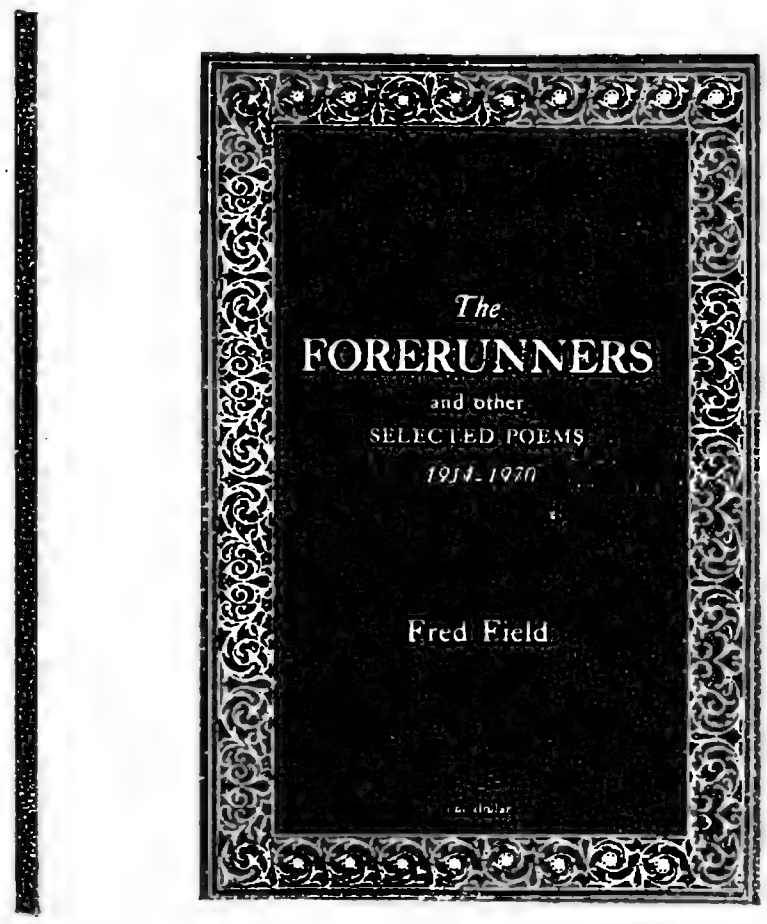
Стихи Филда очень просты, непритязательны, они подкупают своей искренностью. Их автора можно упрекнуть лишь в том, что он сбивается порой на несколько «лобовую» публицистичность.

В одном из стихотворений Филд явно несправедливо назвал себя человеком, который «ничего не свершил», а был лишь «неисправимым мечтателем». Но мечта отнюдь не предполагает отсутствия дела. И поэтому оптимизм Филда не прекраснодушен, его питает сознание поэтом движущих сил истории. Прав был Оукли Джонсон, историк и публицист, ветеран американского рабочего движения, писавший автору книги: «Ваши стихи выражают искреннюю преданность человечеству. Если поэт не гуманист, он не поэт. Ваши стихи будут жить дольше, чем пустопорожние словеса изощренных версификаторов, о которых пишутся пространные журнальные рецензии».

Поэтический дебют Филда стал книгой жизненных итогов. И, наверно, самый главный определен им в таких словах:

Я по-своему, скромно,
Стремился служить человечеству.

Б. ГИЛЕНСОН



«ТВОЕ СЛОВО — НА МОЕМ ЯЗЫКЕ»

Харибхаджан Сингх. Мере боли тере бол. Дели, Нав юг паблишарз, 1970. (На пенджаби).

Владимир Маиаковски. Владимир Ильич Ленин. Анувадик Пиара Сингх Сахираи. Дели, Нав юг паблишарз, 1969. (На пенджаби).

Незабываемые дни IV конференции писателей стран Азии и Африки, проходившей в Дели, пишущий эти строки был приглашен на встречу с пенджабскими литераторами. Старенькое такси тащило нас — пенджабского поэта Харибхаджана Сингха, критика и литературоведа Аттара Сингха и меня — по залитому вечерними огнями Дели. Шел пестрый разговор — о городе, о его людях, о новом в жизни Индии и, естественно, о литературе.

В ответ на мое замечание, что часто о советской литературе судят по чьим-то, не всегда дружественным словам, Харибхаджан сказал: «Мы это знаем и именно поэтому стали намного больше заниматься переводами произведений вашей литературы. Я — тоже. Хотите послушать?» И он стал читать на пенджаби стихи, насыщенные каким-то грозным, величественным чувством. Вслушиваясь в их содержание, я, еще не веря, сомневаясь, правильно ли понял, узнавал давно и хорошо известное — да не просто известное, а горячо любимое пушкинское стихотворение. «Пайгамбар»?»— неуверенно, полуспрашивая-полуутверждая, произнес я. «Пайгамбар»! — решительно подтвердил Харибхаджан.— Это один из переводов, помещенных в составленной мной антологии «Твое слово — на моем языке».

«А приходилось ли вам слышать «Пророка» по-русски?..»

«Нет».

И тогда я прочел стихотворение по-русски. Я спросил переводчика: «А что же вас все-таки потянуло именно к «Пророку»?

«Видите ли, для меня русская поэзия — один из важных источников вдохновения. А «Пророк»... В «Пророке» мне представляется образ советского человека, ищущего, увлекающего своим примером мир, зажигающего своим словом человеческие души». Интерпретация была несколько неожиданной.

А потом, уже после возвращения в Москву, почта принесла драгоценный подарок: ту самую антологию, миниатюрную (в ней всего лишь 79 стихотворений) и вместе с тем такую обширную — от Пушкина и Кольцова до Маяковского и поэтов наших дней. Она знакомит пенджабского читателя как с Лермонтовым, Тютчевым, А. Толстым, Некрасовым, Фетом, Горьким, Есениным, так и с нашими современниками — Пастернаком, Ахматовой, Винокуровым, Вознесенским и Смирновым. Диапазон велик. Не будем преувеличивать степень знакомства, к тому же по стихам, переводившимся сквозь призму английского языка. Тем не менее эта маленькая книжечка как бы подводила итог определенному этапу переводческой деятельности.

Первые произведения русской литературы стали появляться на пенджаби еще в середине 20-х годов; это были прежде всего «Воскресение» и рассказы Льва Толстого, а за ним уже шли Чехов и Горький. Начало 40-х годов, время героической борьбы советских людей за свободу и независимость своей Родины, ознаменовалось бурным подъемом интереса к классической русской и советской литературе и не менее бурным подъемом переводческой деятельности. Именно в те годы были переведены «Анна Каренина» Л. Толстого, «Яма» Куприна, «Отцы и дети» Тургенева, «Мать» и «Трое» Горького, «Поднятая целина» Шолохова, «Радуга» Василевской и другие.

Гораздо шире стали переводить советскую литературу, в том числе и на пенджабский язык, в условиях независимой Индии, особенно в 50—60-е годы. На пенджабском языке появились многие известные произведения советской литературы: «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Рассказы» М. Шолохова, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Сын рыбака» В. Лациса, «Иду на грозу» Д. Гранина, «Журбины» В. Кочетова, «Свет далекой звезды» А. Чаковского, «Коллеги» В. Аксенова, произведения Ч. Айтматова, «Чужой дом» В. Тендрякова, «Сестра» А. Мухтара.

В этой обширной переводческой деятельности принимали участие многие пенджабские писатели, в том числе и такие видные, как Пуран Сингх, Нанак Сингх, Мохан Сингх, Пиара Сингх Сехраи, Прабхджот Каур и другие. Помимо книжных публикаций, немало переводов было опубликовано на страницах литературно-общественных журналов: «Пхульвари», «Кирти», «Прит лари», «Пандж дарья», «Ликхари», а также в газетах.

Переводили и поэзию, и в качестве одного из пионеров перевода советской поэзии на пенджабский язык следует назвать имя Амриты Притам, познакомившей пенджабского читателя с творчеством азербайджанских, узбекских, грузинских поэтов. Но

особенно хочется отметить подлинный поэтический подвиг, совершенный видным пенджабским поэтом Пиара Сингхом Сехраи, переведшим на родной язык поэму В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и удостоенным за этот перевод премии имени Джавахарлала Неру.

Появившийся в канун Ленинского юбилея, перевод этот выполнен с высокой идейной и художественной ответственностью. Творчеству самого Пиара Сингха Сехраи свойственно обостренное чувство общественного долга литератора, его священного долга перед народом. Обращаясь к переводу поэмы о великом вожде, Пиара Сингху Сехраи пришлось преодолеть немало трудностей, но он успешно с ними справился и показал себя переводчиком, глубоко проникающим в идейно-художественную ткань произведения, великолепно владеющим стихом и сумевшим воспроизвести без существенных издержек особенности стиха Маяковского.

В кратком предисловии к переводу пенджабский поэт писал о советском поэте: «Он слышал биение сердца народа, неколебимо верил в его светлое будущее». То же самое по праву может быть сказано и о самом Сехраи, именно эти свойства определили и его обращение к поэме Маяковского, и высокие достоинства перевода. Все это не случайно — для пенджабских поэтов в их переводах произведений советских авторов вообще характерно внимание к эпико-героической теме.

Благодаря усилиям пенджабских поэтов и прозаиков слово советских собратьев звучит и на их родном языке, и название антологии Харибхаджана Сингха «Твое слово — на моем языке» убедительно об этом свидетельствует.

И. СЕРЕБРЯКОВ

ПУТЯМИ ДРУЖБЫ

Edgar Weiss. Johannes R. Becher und die sowjetische Literaturentwicklung (1917—1933). Berlin, Akademie-Verlag, 1971.

Монография безвременно скончавшегося литературоведа Эдгара Вайса «Иоганнес Р. Бехер и литературное развитие в Советском Союзе (1917—1933)», недавно вышедшая в ГДР,— едва ли не единственный в своем роде труд, освещающий на примере творческого развития Иоганнеса Бехера с 1917 по 1933 год историю взаимных связей, сложившихся в этот период между молодой социалистической литературой Германии и советской литературой. Книга написана на большом, не публиковавшемся до сих пор материале из архивных фондов СССР и ГДР, с привлечением личных свидетельств и воспоминаний многих немецких, советских и других зарубежных писателей, критиков, литературоведов, друзей и современников Бехера.

Интерес к русской культуре, рано пробудившийся у Бехера, стал особенно активным после Октябрьской революции, восторженно воспринятой им как начало новой эры в истории человечества.

Исследователь отмечает, что в 20-е годы Бехер был лично знаком со многими советскими писателями — Горьким, Маяковским, Есениным, Серафимовичем, Фадеевым, Фединым, Либединским, Шолоховым, Асеевым и другими. Анализ различных высказываний Бехера, его статей и выступлений, и в особенности статей, печатавшихся в Советском Союзе, позволяет автору монографии сделать вывод о глубоком знакомстве Бехера со значительными произведениями советской прозы и поэзии тех лет. В специальных разделах книги освещено отношение Бехера к творчеству Горького, к революционной поэзии Маяковского и Демьяна Бедного, многие произведения которых он перевел на немецкий язык в 20-е годы. Интересен раздел, рассказывающий о дружественных связях Бехера с украинскими советскими писателями — Тычиной, Яновским, Микитенко, Досвитным, Терещенко и другими. Олесь Досвитный, познакомившийся с Бехером в 1924 году в Берлине, в 1928 году написал повесть «Фриц и Иоганн», прототипом главного героя которой являлся сам Бехер.

Наряду с художественным творчеством Бехера всегда увлекала разработка теоретических проблем литературного процесса. Уже с самого начала 20-х годов, приступив к глубокому и серьезному изучению теории марксизма-ленинизма, Бехер ориентировал немецких революционных писателей на освоение художественного и теоретического опыта советской литературы с целью преодоления распространенных тогда в Германии троцкистских тенденций, идей, отрицавших возможность создания литературы рабочего класса в условиях капиталистического общества.

Опираясь на статью В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», впервые опубликованную в Германии в мае 1924 года, Бехер стремился утвердить в немецкой пролетарской литературе ленинский принцип партийности художественного творчества. В дискуссиях и полемике с немецкими троцкистами и пролеткультовцами Бехер использовал также и другие советские материалы, в частности резолюцию совещания представителей пролетарских писателей Советского Союза с делегатами V конгресса Коминтерна в июле 1924 года, а позже — и известную резолюцию ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925).

Э. Вайс приводит многочисленные материалы об участии Бехера в подготовке и проведении I Международной конференции революционных писателей, состоявшейся в Москве вскоре после празднования 10-ле-

тия Октября, о его усилиях в создании Союза пролетарских революционных писателей Германии в 1928 году. Вместе со своими соратниками по пролетарскому литературному фронту — Э. Э. Кишем, Б. Ласк, К. Грюнбергом и др.— Бехер при выработке программных и организационных принципов немецкого пролетарского писательского союза опирался на руководящие документы советской пролетарской литературы, в частности на материалы первого съезда ВАПП, состоявшегося в 1928 году, и в первую очередь на принятую им основную резолюцию «Культурная революция и современная литература».

Как председатель Союза пролетарских революционных писателей Германии и член Международного бюро революционной литературы (МБРЛ), Бехер поддерживал систематическую и живую связь с центром международного революционного движения в Москве. Э. Вайс подробно рассказывает о втором приезде Бехера в нашу страну в 1929 году, об его активном участии в подготовке и работе II Международной конференции революционных писателей, состоявшейся в ноябре 1930 года в Харькове. Бехер выступил на ней с одним из главных докладов — «Военная опасность и задачи революционных писателей». Хотя развернувшаяся на конференции дискуссия не смогла дать исчерпывающего, а во многих случаях и верного ответа на ряд актуальных теоретических вопросов пролетарского литературного движения, Харьковская конференция продемонстрировала значительное для того времени углубление теоретической мысли революционных писателей.

Решения Харьковской конференции и статьи, систематически печатавшиеся на протяжении 1929—1932 годов в «Правде» и содержавшие глубокую и принципиальную критику ошибок РАППа, указывает Э. Вайс, приобрели особое значение для Бехера при выработке программы Союза пролетарских революционных писателей Германии, развернувшейся в 1931 году. История этого программного документа сама по себе весьма поучительна. Публикуемые в книге Эдгара Вайса материалы дают четкое представление о принципиальной позиции Бехера, возглавлявшего тогда руководство коммунистической фракции Союза. Проект был обсужден и отвергнут из-за содержащихся в нем серьезных «ультралевых» и сектантских ошибок. Руководству Союза оказали большую помощь советские писатели из секретариата МОРПа, направив немецким друзьям свое «Заключение о проекте программы Союза пролетарских революционных писателей Германии». Это «Заключение» характеризуется Э. Вайсом как «замечательный документ советской литературной политики и советской литературной теории».

Монография Э. Вайса, исследующая многолетние связи немецкого поэта с Советским Союзом, показывает в новом свете роль советской литературы в формировании социалистической литературы в Германии.

П. БИРКАН

НОВЫЙ РОМАН МАРТИНА ВАЛЬЗЕРА

Martin Walser. Die Gallstl'sche Krankheit. Roman. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.

Мартин Вальзер — это имя для советского читателя и не новое и новое. Не новое — потому что ни один обзор крупных и прогрессивных явлений литературы ФРГ не пройдет мимо пьес, рассказов, публицистики этого талантливого писателя. Новое — в сущности, и этого не сказать нельзя, потому что произведения Вальзера до сих пор не увидели свет в нашей печати. А между тем беспощадность анализа благопристойного бытия буржуазных и интеллигентских кругов ФРГ, ненависть и обостренное чутье ко всем проявлениям пережитков фашистского прошлого — все это делает сатиру Вальзера общественно значимой и политически острой. Однако безудержный максимализм критики порою доходит в произведениях Вальзера до той горькой безнадежности, которая в сложных перипетиях политической жизни наших дней может повести и в сторону некоего «всеотрицания».

Новый роман Мартина Вальзера «Болезнь Галлистля» (заглавие дано словно наименование болезни — как, скажем, по аналогии «болезнь Миньера») — это почти геометрический чертеж (особенно в первых двух главах) полного отчуждения человека — буржуазного интеллигента — в своем обществе и окружении. Работа? Но из монологов Галлистля нельзя даже понять, в чем состоит эта ненавистная ему работа ради заработка. Как будто тут и неудачные литературные попытки, и кино, и еще что-то. Однако неизменно одно — остраненное, «абсурдистское» восприятие любой формы предлагаемой деятельности. Семья? Но где-то возле него, мешая, как несносный придаток, возникает тень — его жена Мими. Еще есть в качестве лишней, противной и шумной помехи — дети; сколько их — не известно, как их зовут — тоже. Из общего «видового» понятия «дети» выделена лишь одна — безымянная тринадцатилетняя дочь, и то потому, что она вновь и вновь — сто, тысячу, десять тысяч раз — бьет мячиком в стенку комнаты Галлистля.

К середине повествования выясняется, так сказать между прочим, что Мими приходится нелегко — ведь сам Иозеф Георг Галлистль работать перестал, и жена день и ночь стучит на машинке, тащит все домашние тяготы, чтобы прокормить мужа и детей. Но самое страшное в этом отчужденном мире — это «дружба», круг друзей Галлистля. Их шесть: они безымянны — обозначены лишь буквами алфавита: А, Б, В, Г, Д, Е. Он, Галлистль, седьмой. Профессии друзей, их увлечения опять-таки даны в ракурсе абсурда — это смесь бреда и «остраненной» обывательщины.

А — вообще работает лишь для вида: он женился на богатой, Б — банковский служа-

щий, В — химик, Г — вероятно — писатель, Д — трубач, Е — работник телевидения. Впрочем, все они как бы не прикреплены к своим профессиям; так, трубач Д собирается стать тренером по футболу, а Б — директор банковского филиала в каком-то захолустье, занят в основном тренировкой команды гимнасток.

О формах общения «друзей» может дать понятие, например, такой отрывок: Б вступает в беседу и говорит, что в прошлом году он заработал 52 000 марок. Мими тотчас выражает по этому поводу восхищение столь идиотское, что оно действует Б на нервы. Поэтому он о ней больше и думать не будет. «Более того, я почувствовал, что теперь он начнет ее по-настоящему презирать. Я попробовал это ей объяснить, когда он ушел. А она утверждала, что я просто хочу ее восстановить против Б».

В — угнетает всех ужасами химии. Д — жестоко страдает от этой назойливости В. У Г — есть еще фруктовый сад, в Геррес-гейме.

Глава о друзьях называется в романе «Симбиоз» — название неточное: симбиоз, например, рака-отшельника и актинии, акулы и рыбки-лоцмана основан на взаимной пользе, а здесь? Галлистль и сам справедливо говорит о том, что только глубокое равнодушие семерых друг к другу держит их связь, которая иначе бы распалась от давления той взаимной неприязни, вражды, отвращения, которые спят под равнодушием. «Болезнь Галлистля» — распад личности, зыбкость, отчуждение — прогрессирует от главы к главе. В какую-то минуту герой вдруг — даже внешне, чертами лица — начинает превращаться в А, и лишь свидание и абсурдный разговор с «другом» возвращают ему его лицо.

Затем следует «Заострение» — так названа глава,— почва реальности уходит из-под ног больного. В повествование вступают «не сны, не явь» — фантастическое; но в фантастике этой отражается, как «концентрат», «иероглиф», и сущность, и детали отчужденного существования. Вот он, Иозеф Георг Галлистль, ползет через необъятное болото нечистот, только бы оберечь глаза и рот — ведь когда он подымает голову, тотчас же кто-то наносит ему жестокий удар по затылку. Вот непрерывные мысли о себе с катастрофической быстротой и точностью мчатся к мысли о смерти, к видению гроба. Галлистль пытается задержать их бег воспоминаниями о матери, но тут память о матери патологически сливается с мыслью о смерти, с образами гроба, разложения.

«Но, к счастью,— говорит Галлистль,— я уже чую трещину. Тут не может быть ошибки. Но мне кажется, что по мне еще ничего не заметно. Следовательно, каждый мог бы носить в себе такой же порок. Значит, мой порок не так уж велик по сравнению с другими возможными. Если же действительно все страдают моим пороком — что несколько невероятно,— тогда горе тебе, вселенная. Тогда, в определенный и не такой уже далекий день, ты вдруг сгниешь и распадешься. И тогда — через недолгий срок,— в рассветный час апрельского дня — будут корчиться два миллиарда человек и ни один не сможет помочь другому, самое большее — они бросят друг другу взгляд, как на старых изображениях всемирного потопа: сердечный и полный боли взгляд, а затем будет бред, боль и дрожь. Ах, эта дурацкая дрожь—она больше всего меня раздражает».

Апрельские сумерки, дрожь — это реальность, на которую накладывается апокалипсическая фантастика, и вдруг — точно прокричал петух и отступает нечисть — на лестнице в доме, где «как труп» лежал Иозеф Георг Галлистль, слышны шаги: это идут те, кого с радостью и надеждой приветствует хозяин — «задержанный» покойник, «высвистанный с того света труп», привидение. Но их — полных желания спасти, полных энергии — вызвал все-таки он сам.

Эта, так сказать, спасательная команда — коммунисты, не страшные его «друзья» — а люди из другого мира, товарищи, чей мир, очевидно, уже когда-то приоткрылся «отчужденному» интеллигенту.

С их появлением по существу постепенно начинает изменяться все. Во-первых, каждый из них — не буква, не цифра, а человек с нормальным именем, фамилией, биографией, характером, профессией. Более того, с их появлением получает лицо и имя и жена Галлистля — Марианна, и его дочери — Ангела и Юдит. Все постепенно становится нормальным — общение, споры, воспоминания.

«Команда» — это Панкрац Пуденц, самый крепкий и надежный. Это — Квалисто Квейрос, Руди Россипауль, Сильвио Шмон и Таня Тишбейн. Каждому дана характеристика, о каждом рассказана история знакомства, и с каждым идет спор — и утверждения и

убеждения каждого комментируются в ироническом ключе.

Оценивая эти споры, следует помнить, что коммунисты даны «глазами» запутавшегося интеллигента и утверждения их интерпретированы им же.

Человек моего возраста не может сдержать улыбки — так похожа ребяческая «фронда» Галлистля против марксизма, диктатуры пролетариата, партийной дисциплины на аналогичные сомнения и возражения *честных*, но полных предрассудков и «клишированных» представлений русских интеллигентов в первые годы существования советской власти.

Нет, и дурацкое «психологическое» и «фрейдистское» истолкование причин «классовой борьбы», которые конструирует Галлистль, и повторение реакционных и ренегатских домыслов о том, что коммунизм — это, так сказать, «импортный», московский товар, и подтрунивание над «религиозной» (в представлении Галлистля) верностью всех товарищей делу Ленина, партии, марксизму — все это не отменяет основного: того, что с этими людьми, при всей «фронде», для Галлистля неразрывно связано понятие жизни, честности, естественной человечности. И вместе с ними в сознание «больного» и в роман входит понятие будущего («Когда-нибудь будет», «Es wird einmal» — называется последняя глава).

И кончается роман вновь обретенными (или рожденными) отношениями с женой Марианной и прибытием Панкраца, который сейчас увезет супругов на своей ржавой, корявой, еле живой машине: «Ты куда же повезешь нас, Панкрац? Панкрац смеется. Это в «его духе».

Я думаю, что несмотря на «глубокие сомнения» и «гамлетовские вопросы», возникающие в сознании героя, на глуповатую «критику марксизма», все же объективно в романе дан точный адрес будущего в лице самых подлинных защитников будущего родной страны писателя.

Е. КНИПОВИЧ

ПРОВАЛИВШЕЕСЯ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ

Nanni Balestrini. Vogliamo tutto. Milano, Feltrinelli, 1971.

Еще совсем недавно Нанни Балестрини, один из самых шумных лидеров итальянской неоавангардистской «Группы-63», проповедовал необходимость «взрыва языка» как средства борьбы против буржуазности, утверждал особую важность поэзии, начисто лишенной коммуникативной функции, писал такие, к примеру, стихи:

И при этих словах (на первом плане
мир вокруг молчал мир перед ним
молчал
чтоб сделать его аморфным
манипулируя мозаикой и
набросками)
Красная и плотная (если глядеть снизу)
Зрители другого не увидели
В животе наполненном снегом
зажгли все огни

К этому произведению — мы процитировали «Фрагмент A²» из поэмы Балестрини «Повисший камень» — сам автор сочинил «Инструкцию по употреблению», в которой смысл его прояснен в следующих выражениях: «Неопределенность фрагментов рождается из напряжения, возникающего между словами (слова эти четки и точны, но синтаксически подвешены в воздухе)».

От стихов, подобных приведенным нами, Балестрини в последний период своей неоэкспериментальной деятельности перешел к использованию электронных машин, в которые «закладывал» тексты самых различных жанров и эпох, добиваясь путем их механического перемешивания все более высоких степеней абсурда.

Но «Группа-63», эстетические позиции которой мы не раз подвергали критическому анализу, скончалась; мода сменилась, издатели косо стали поглядывать на электронные стихи, и вот с самим Балестрини произошло удивительное перевоплощение. Он стал «революционером», и не просто революционером, а сторонником крайней левацко-экстремистской группы «Потере операйо» («Рабочая власть»). В конце 1971 года он выпустил свой сенсационный роман «Мы хотим всего», опубликованный издательством «Фельтринелли».

В этой книге — романом мы называем ее весьма условно: в сущности, речь идет об анархистской брошюре, стилизованной под роман,-- интересны отнюдь не ее художественные достоинства. Отметим, однако, что Нанни Балестрини начисто отказался в нем от своих прежних эстетических установок. Здесь и речи нет о разрыве коммуникабельности, о взрывах лингвистических структур; роман написан серым языком штампованных левацких газетенок и журналов того же толка, выходящих весьма незначительным тиражом.

В уста молодого сицилийца, переселившегося на север Италии, чтобы стать неквалифицированным рабочим, вложен перечень этих штампованных лозунгов. На двухстах двенадцати страницах романа молодой, почти не имеющий образования парень вынужден пересказывать путаную, состоящую из надерганных отовсюду лозунгов, ложную и опасную по своей сути программу экстремистской группы «Потере операйо», схожую с программами других псевдореволюционных и маоистских группировок. Приемы вполне традиционной беллетризации повествования, которыми пользуется Балестрини, на наш взгляд, просто беспомощны.

В высшей степени важно, однако, разобраться в ложных идеологических и политических концепциях, как бы сконцентрированных на страницах этой книги с предельной откровенностью. И здесь нас не могут и не должны смущать ни показное стремление автора и тех интеллигентских анархистских группировок, взгляды которых он выражает, к «сближению» с рабочим классом, ни информационная верность отдельных сообщаемых автором фактов.

Не о «сближении» речь — Балестрини хо-

чет «вести» рабочий класс по анархистскому пути тотального разрушения, наотрез отказываясь от конкретно-исторического анализа революционного процесса, от исторически-конкретного осознания подлинной роли рабочего класса и интеллигенции.

В сущности, Балестрини и те псевдоидеологи, взгляды которых он излагает устами своего героя, исходят из признания тотальности неокапитализма и его идеологических структур, полагая, что неокапитализм осуществил всеобщую интеграцию ценностей современного западного общества. Тем самым перечеркиваются все реально существующие и противостоящие современному капитализму революционные силы, им противопоставляется выдержанная в анархистском, бакунинско-нечаевском духе лозунговая устремленность к столь же тотальному разрушению, требование немедленного социального взрыва, сама осуществимость которого далека от реальных исторических условий, от конкретной национальной и международной ситуации.

У персонажа романа Балестрини, молодого бунтаря, восстающего против капиталистической эксплуатации, выявляются весьма своеобразные противники: во-первых, труд как таковой, независимо от его характера, во-вторых, партия и профсоюзные организации рабочего класса, что ж до капиталистов, «хозяев», то о них, как о противниках, автор упоминает лишь изредка, скороговоркой.

Посмотрим, каково же отношение героя книги к главному своему противнику — труду как таковому: «Все эти разговоры о работе, о том, есть она или ее нет,— всегда чистое жульничество. И тут понимаешь, что остается одно — сжечь все». «Нет, вы меня не поняли, я не хочу больше работать, хочу ничего не делать... Работа никогда не бывает хорошим делом». «Труд — для подхалимов, борьба — для рабочих». «Наша воля, наша логика, наше открытие в том, что работа есть единственный враг, единственная болезнь».

Столь странные утверждения отнюдь не случайны — они определены одним из важнейших элементов левацко-экстремистской идеологии, видящей «спасение» в том, чтобы «производить как можно меньше, потреблять как можно меньше». Лозунг «потреблять как можно меньше», в свое время сформулированный еще Бакуниным, одно из наиболее зримых проявлений идеологии «казарменного коммунизма», с непримиримым осуждением которой выступали Маркс и Энгельс в труде «Альянс социалистической демократии и международное товарищество рабочих».

Герой романа Балестрини то и дело удирает с одного предприятия на другое, не забыв при этом получить выходное пособие, особенно весной, когда его неудержимо влекут к себе морские купания в Сицилии; его психология далека от психологии сознательного рабочего, который борется с капиталистической эксплуатацией, не отказываясь от гордости собственным трудом, который видит в своем классе главную действующую силу истории. Нет, Балестрини раскрывает перед нами иной психологический тип. Его герой, механически «выбрасывающий» один за другим левацкие лозунги, выражает отчаяние перед лицом истории и беспомощность в выборе пути.

Не о подобных ли явлениях писал В. И. Ленин, когда утверждал: «Анархизм — порождение *отчаяния*. Психология выбитого из колеи интеллигента или босяка, а не пролетария»[1].

Возможно, хоть немного познакомившись со странным рабочим, которого изобразил Балестрини, мы меньше удивимся его отношению к партии итальянских коммунистов, к профессиональным союзам рабочего класса Италии, ко всем, кто на деле, а не на словах ведет многолетнюю, особо обострившуюся в последние годы реальную борьбу против капитализма.

Автор романа «Мы хотим всего» (к слову, само название книги — лишь часть одного из самых распространенных экстремистских лозунгов «Мы хотим всего, и тотчас же») решительно не желает считаться с общеизвестными фактами, более того, сознательно их извращает. Для него и коммунистическая партия, и профсоюзы всегда и везде заодно с капиталистами. Он позволяет себе эту безудержную клевету чуть ли не на каждой странице.

Именно коммунисты, именно руководители профсоюзов препятствуют забастовке, превращаются на страницах этого клеветнического романа не просто в посредников, но в прямых пособников капитализма, становятся преградой на пути революции.

Любопытно, однако, узнать, кто же, по мнению Балестрини, ведет за собой рабочий класс, кто, на его взгляд, является главной действующей силой бунта, того «восстания» в Турине, изображению которого посвящена написанная в красках апокалипсиса последняя часть романа...

Оказывается, это так называемые «товарищи за заводскими воротами» — представители тех самых левацких группировок, той же группки «Рабочая власть», которые, вооружившись рупорами, поджидают рабочих после смены, чтобы призвать их к «немедленной революции», чтобы оглушить их такими, к примеру, фразами: «Мы хотим всего, всего богатства, всей власти и никакой работы», ну, и конечно, чтобы убедить их в предательстве коммунистов. В этом, должно быть, для автора — главное. Было бы странно полагать, что итальянский рабочий класс, обладающий славными революционными традициями, способен поверить подобной болтовне. Но нельзя забывать и о том, что рабочий класс, особенно сегодня, в условиях обострившей все противоречия капитализма научно-технической революции, не однороден. На круп-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 378.

ных, развитых предприятиях севера Италии, где классовое сознание рабочих всегда было высоко, сегодня широко используется неквалифицированный труд выходцев с юга, сицилийских батраков, весьма трудно переживающих процесс социальной и психологической ломки. Лозунги «тотальных разрушителей» иной раз находят отклик именно у таких рабочих в силу их социальной, политической, психологической незрелости.

Все это, разумеется, не позволяет отождествлять рабочий класс с горсткой адептов группок «Рабочая власть», «Борьба продолжается» и им подобных. Однако и сами итальянские коммунисты в последнее время осознают недостаточность проводимой ими борьбы против левацкого экстремизма. В передовой статье теоретического журнала ИКП «Критика марксиста» член руководства Итальянской коммунистической партии Армандо Коссута призывает партию к усилению борьбы против «леваков», выступает против ложного лозунга «У нас нет противников слева», подчеркивает, что противники «слева» всегда были у ленинизма и с ними велась острая борьба. Что ж до «романа» Нанни Балестрини (в котором поначалу почти незаметным пунктиром намеченный характер вскоре вообще исчезает, а «герой» превращается в подобие рупора для произнесения лихорадочных лозунгов), то он, несмотря на фальшь основных установок и отсутствие каких-либо художественных достоинств, представляется весьма показательным для характеристики опасных концепций, разделяемых известной частью западной интеллигенции.

Быстро разуверившись в технократических иллюзиях, порожденных первыми годами научно-технической революции, эти интеллигенты, совсем недавно провозглашавшие «смерть идеологии», внезапно осуществили очередное идеологическое перевоплощение. От выдвинутого в свое время писателем Элио Витторини лозунга «Мы тоже политики» они как бы перешли к другому, ложному и опасному лозунгу «Политики — это мы». Свое ничем не обоснованное стремление получить патент революционеров они порой, подобно Нанни Балестрини, пытаются маскировать лозунгами пролетарской революции, наотрез отказываясь, однако, от реального, исторически-конкретного анализа процессов действительного сближения интеллигенции с рабочим классом. Об этом, на наш взгляд, верно пишет итальянский исследователь Арканджело Де Кастрис в недавно вышедшей работе «Душа и класс»: «В последней инстанции выражается неукротимое стремление низвергнутого с престола буржуазного интеллигента, который вынужден искать в политике новое прибежище для своего социального продвижения, подменить собой партию и своим отрицанием приобрести право идейной проповеди, функцию совести и голоса «человечества».

Подобного рода занятия отнюдь не безобидны: абсурдные лозунги и действия левацких экстремистов сегодня в Италии, и не только в Италии, на руку крайне правым фашистским элементам, кстати, широко применяющим тактику инфильтрации в левацкие группки.

Новым мессиям из рядов экстремистов нечего предложить, кроме призыва к всеобщему разрушению, к тотальному отрицанию.

И, должно быть, им нелегко понять простую истину, высказанную еще Антонио Грамши, который утверждал: «Разрушать очень трудно. Так же трудно, как создавать. Потому что речь идет не о разрушении материальных предметов, речь идет о разрушении невидимых, неощутимых «связей», даже если они скрыты в материальных предметах... Вот почему можно сказать, что разрушают, поскольку создают».

Г. БРЕЙТБУРД

Из месяца в месяц

АЛЖИР

«ВОЗРОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ АРАБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В АЛЖИРЕ»

В Алжире растет число книг, выходящих на арабском языке. Большинство их издается «Национальной компанией по публикации и распространению книг».

Среди продукции этого издательства—книги по истории Алжира и других стран Африки, труды, посвященные культуре и религии, произведения алжирских поэтов и прозаиков.

Творчеству алжирских поэтов и прозаиков, пишущих на арабском языке, посвящена выпущенная недавно книга «Возрождение современной арабской литературы в Алжире» доктора Абдельмалика Муртаса.

АНГЛИЯ

СНОВА ОБ ИЗДАТЕЛЬСКОМ ДЕЛЕ

«По сравнению с началом 60-х годов два первых года 70-х в сфере книжной торговли были годами неустойчивости и очевидного отсутствия уверенности»,— пишет обозреватель газеты «Морнинг стар» Боб Лисон. По его свидетельству, число названий книг, выпускаемых ежегодно, неуклонно сокращается. В 1971 году было издано примерно на тысячу книг меньше, чем в 1970-м; в 1972 году эта тенденция сохраняется.

Состав публикуемых книг претерпел значительные изменения, продолжает обозреватель. Если в 60-е годы среди книжной продукции можно было найти произведения и работы представителей левого направления, то теперь значительную часть выпускаемых книг составляют издания, напоминающие времена холодной войны. Немало выпускается также чтива, посвященного разгадыванию снов, предсказаниям судьбы, черной магии, оккультизму.

Значительный вред, по словам обозревателя, наносит финансовая политика нынешних властей, приводящая к удорожанию книжной продукции, что значительно затрудняет издание высокохудожественных и прогрессивных произведений, поскольку издатели не склонны рисковать, не будучи уверены в коммерческом успехе.

Неблагоприятно отразилось на издательской политике и недавнее урезывание статей английского бюджета, предназначенных для нужд школ и библиотек. При этом английские издатели пострадали также от сокращения расходов на библиотеки, проведенного в США, поскольку многие издательства на Британских островах находятся в большой зависимости от своих партнеров за океаном.

В английской левой печати уже не раз поднимался вопрос о необходимости создания небольших издательств на кооперативной основе, которые могли бы издавать высокохудожественную и прогрессивную литературу. Литератор Б. С. Джонсон выступает за создание кооперативного издательства писателей, с тем чтобы избавиться от диктата монополий в книжном деле.

По словам Боба Лисона, в последние месяцы в Англии было создано несколько таких издательств, специализирующихся на выпуске политических сборников, которые в крупных издательствах считаются «нерентабельными».

ПЬЕСА ИЗ НАСЛЕДИЯ БРЕНДАНА БИЭНА

На сцене театра «Роял корт» с успехом идет пьеса «Деревянная нога Ричарда» известного ирландского писателя Брендана

Биэна, сообщает обозреватель газеты «Морнинг стар» Джек Сазерленд. После смерти писателя в его бумагах были обнаружены поначалу лишь небольшие наброски этой пьесы и лишь недавно удалось найти вполне законченный ее вариант.

Произведение было доработано для сцены Аланом Симпсоном, им же написан финал «в духе Биэна».

Среди действующих лиц пьесы — представители самых разнообразных слоев общества, в том числе сводни, нищие, гробовщики, фашиствующие элементы. Особого напряжения, по словам Сазерленда, действие достигает во втором акте, когда полиция убивает главного организатора антифашистского митинга. Именно во втором акте, пишет обозреватель, «слышится подлинный голос самого Биэна — голос протеста против того, что происходит в Ирландии и в нашем обществе, против ограничения свободы, против подавления личности».

Брендан Биэн затрагивал много тем в своих произведениях, касался многих сторон действительности, пишет Джек Сазерленд и заключает: «Спектакль в «Роял корт» мне очень понравился, временами он глубоко трогал меня, словно последний, неожиданный подарок от человека, который и так уже многое подарил».

Такой английские зрители увидят Наташу Ростову.

(Газета «Морнинг стар»)

Для того чтобы сделать более полным восприятие этого 20-серийного фильма английским телезрителем, была проведена вступительная передача, а также выпущен в продажу специальный «путеводитель» для зрителей в издании «Радио таймс» с перечислением всех действующих лиц и основных событий.

Пресса отмечает, что постановщики фильма далеко не уверены, что он будет иметь успех — после известных экранизаций произведения Толстого в Советском Союзе и США.

ГРЭХЕМ ГРИН О КИНО

Английский журнал «Букселлер» сообщает о выходе в издательстве «Секер энд Варбург» сборника статей известного английского писателя Грэхема Грина, посвященных кино. В сборник, названный автором «Храм наслаждения», вошли статьи 1935—1940 годов. По мнению журнала, эта книга ярко представляет писателя и особенности его творческого облика и интересна теми оценками, какие получили в его осмыслении фильмы.

Особенно интересны заметки Грина о выдающихся актрисах мирового кино, таких как Грета Гарбо, которую Грин называет «прекраснейшей из всех», Бет Дэвис, Марлен Дитрих, Ингрид Бергман.

НА ТЕЛЕЭКРАНЕ — «САГА ТОЛСТОГО»

В течение трех лет Джек Пульман работал над многосерийным телевизионным фильмом «Война и мир» по роману Л. Н. Толстого. Недавно по программе Би-би-си-2 была показана премьера «саги Толстого», как именуют этот фильм местные обозреватели.

В фильме, который снимался главным образом в Югославии, занято более 200 актеров. В главных ролях: Антони Гопкинс (Пьер), Алан Доби (князь Андрей), Мораг Худ (Наташа), Дэвид Свифт (Наполеон).

БОЛГАРИЯ

Сцена из спектакля Драматического театра во Враце «А зори здесь тихие...» В роли Риты Осяниной — Ю. Ганчева, в роли старшины Васкова — Н. Дадов.

(Журнал «Театр»)

ВЕНГРИЯ

ЮБИЛЕЙ ШАНДОРА ПЕТЕФИ

В январе этого года исполняется 150 лет со дня рождения замечательного венгерского революционного поэта-демократа Шандора Петефи. По решению юбилейного комитета, возглавляемого Председателем Президиума Венгерской Народной Республики П. Лошонци, юбилей Петефи будет отмечаться в Венгрии как большой национальный праздник.

Венгерские издательства посвящают юбилею Петефи десятки изданий. Часть из них уже увидела свет, многие книги поэта и о поэте будут выходить в течение всего 1973 года — года Петефи.

На зимней книжной ярмарке, проходившей в декабре 1972 года, венгерские читатели смогли приобрести два юбилейных издания. «Наш венок Петефи» — так называется сборник работ, посвященных творчеству поэта. Открывается сборник материалами, написанными современниками Петефи, а заканчивается работами писателей наших дней. Вторая книга, «Босой в святой церкви», принадлежит перу литературоведа Шандора Фекете и целиком посвящена анализу произведений Петефи.

Крупнейшее издательство художественной литературы «Сепиродалми киадо» в 1972 году выпустило первый том полного собрания сочинений Петефи с иллюстрациями известного венгерского художника Миклоша Боршоша. (Второй том, включающий прозу и переписку, выйдет в 1973 году.) В нынешнем году увидит свет фотоальбом, посвященный жизни и творчеству великого поэта. В нем участвуют выдающиеся мастера венгерского фотоискусства Шандор Шара, Деметер Балла, Эдит Молнар, Золтан Мозер. Фотографии комментирует старейшина венгерской литературы поэт Дюла Ийеш.

Скульптурный портрет Шандора Петефи работы Тамаша Вига.

(Еженедельник «Элет эш иродалом»)

В серии «Портреты и исповеди» будет издана монография известного венгерского поэта Ференца Юхаса «Шандор Петефи».

Другое крупное издательство Венгрии — издательство «Кошут» выпускает сборник статей под названием «Огонь Петефи», в котором собраны работы известных современных критиков и литературоведов о творчестве поэта.

Издательство «Академиа» впервые в истории Венгрии выпускает трехтомный «Словарь Петефи».

Обратились к образу Петефи кинематографисты. Режиссер Ференц Кардош в содружестве со своим братом киносценаристом Иштваном Кардошем создали фильм, в котором рассказали о героических страницах из жизни Петефи — его непосредственном участии в революции 1848—1849 годов, со дня, когда он со ступенек Национального музея прочитал перед собравшимися свое стихотворение «Национальная песня», ставшее вскоре венгерской Марсельезой, и до его преждевременной гибели в сражении под Шегешваром 31 июля 1849 года.

На экранах кинотеатров будет демонстрироваться также фильм-драма «Апостол», созданный по мотивам одноименной поэмы Петефи еще полвека тому назад.

Большую программу, которая познакомит зрителей с новыми фактами биографии славного сына венгерского народа, подготовило к юбилею венгерское телевидение.

На голубом экране уже прошла серия передач «Петефи неподкупен». Она повествует о жизни и творчестве поэта и представляет собой по жанру документальный фильм, в котором были использованы стихи поэта, литографии тогдашней Венгрии, картины многих художников, гравюры, факсимиле, письма, отрывки из прозы, песни и романсы, написанные на его стихи.

В январе будет показана передача «Я — огонь!». Это композиция по произведениям Петефи, написанная известным венгерским поэтом Ласло Надем.

В заглавии другой передачи стоит название известного стихотворения Петефи «Любовь и свобода!». Ее автор — один из крупнейших режиссеров венгерского и европейского кино Ференц Коша.

В день поэзии, 11 апреля, по телевидению из оперного театра им. Эркеля будет транслироваться юбилейный вечер, посвященный памяти Петефи. Программу будет вести Дюла Ийеш.

На протяжении нескольких вечеров известная чтец-декламатор Каталин Берек проведет серию передач «Мы ищем Петефи». С микрофоном и камерой Берек побывает в разных уголках страны и спросит у самых разных людей, что они знают о Петефи, какие его произведения читали. В беседах с этими людьми она коснется вопросов общественных, политических и нравственных, а отвечать на них будет стихами Петефи.

К образу Петефи обратились и многие художники, и многие скульпторы. Так в свой юбилейный год Петефи пройдет по стране, «как живой с живыми говоря...».

ГДР

«НОВЫЕ СТРАДАНИЯ МОЛОДОГО В.»

На сцене — два больших траурных щита с сообщениями о гибели Эдгара Вибо. Женщина и мужчина, убитые горем, говорят о покойном. Это — мать и отец Эдгара, которые пытаются понять случившееся. Им так же, как и зрителям, предстоит услышать самого Эдгара, который появляется на сцене среди живых, чтобы рассказать свою историю, чтобы убедить их в том, что в его гибели не виноват никто, кроме него самого.

Так начинается пьеса Ульриха Пленцдорфа «Новые страдания молодого В.», поставленная на основе его кинорассказа режиссером Хорстом Шёнеманом в Галле на сцене «Ландестеатер». Пьеса имеет несколько кинематографический характер. Как отмечают рецензенты, этот прием, которым в драматургии пользовались и Уайльд, и Шоу, и Брехт, дает возможность шире показать характеры людей и сложные ситуации, не соблюдая точных указаний времени, часто давая лишь наметки действия.

История Эдгара Вибо начинается с конца, с его гибели. И лишь постепенно зритель узнает, что Эдгар ушел из дома, бросил учебу, скитался, менял занятия, полюбил девушку, которая вышла замуж за другого, вступил в бригаду маляров, изобрел электрический распылитель и погиб, испытывая этот распылитель. История его переплетается с историей гётевского Вертера, которую он прочел, случайно наткнувшись на дешевое издание книги. Сначала Эдгара смешат чувства и мысли молодого человека конца восемнадцатого века, затем он находит у себя все больше общего с ним, и это заставляет его по-другому отнестись к прошлому, попытаться осмыслить это прошлое с точки зрения настоящего времени. «Вертеровская тема в пьесе — это, собственно, тема мира чувств современной молодежи,— пишет рецензент еженедельника «Зоннтаг»,— где под внешней грубостью скрыто стремление к нежности, к настоящей любви, к нравственному самоусовершенствованию».

Отмечая талантливое исполнение Райнгардом Штраубе роли Эдгара Вибо, Райнер Кернд ль пишет в газете «Нойес Дойчланд»: «Это портрет очень молодого человека, которого надо принимать всерьез. Его образ жизни, отношения с людьми, его мысли и чувства заставляют зрителя задуматься о проблемах, волнующих наших молодых людей, об их поисках своего места в жизни».

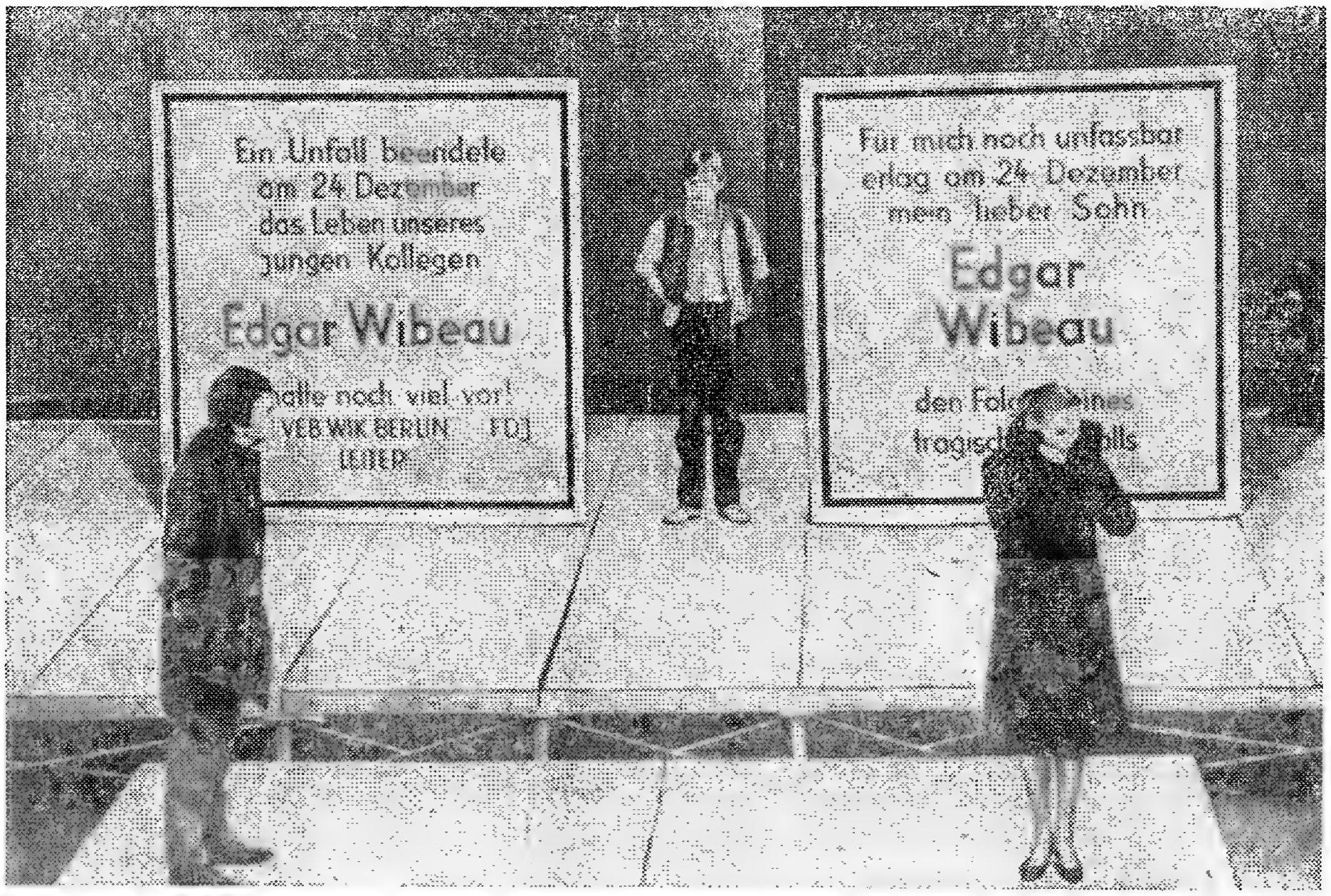
«Пьеса Пленцдорфа по-настоящему современна,— пишет газета «Берлинер цайтунг».— Ее постановка — большой успех театра».

ФРГ

«ПРИГЛАШАЮТСЯ ВСЕ»

Так назвал свой новый документальный роман извест-

На снимке: сцена из спектакля «Новые страдания молодого В.» *(Журнал «Театер дер цайт»)*



ный западногерманский писатель Дитер Веллерсхоф.

В основу книги положена подлинная история, весьма нашумевшая в ФРГ в середине 60-х годов: поимка некоего Бруно Фабейера, подозревавшегося в краже со взломом и попытке убийства. «Охота» за этим человеком, участвовать в которой было приглашено все население, длилась несколько месяцев; буржуазная пресса усиленно подогревала страсти.

Еженедельник «Цайт» отмечает, что выбор темы был не случаен для Веллерсхофа. Уже в своем предыдущем романе «Граница тени» писатель изобразил неудачника, который, не найдя себе места в обществе, терпит психологическое и социальное крушение, становится асоциальным элементом. Теперь автор поставил перед собой задачу проследить, как относится общество к человеку, им же самим надломленному, и что значит для этого человека оказаться аутсайдером.

В отличие от предыдущих произведений, Веллерсхоф обратился на этот раз к жанру документального романа и всесторонне исследовал тему. Он посещал Фабейера в тюрьме, беседовал с его адвокатами и с полицейскими, руководившими розыском, изучал протоколы и отчеты о судебном процессе, сделал множество фотоснимков в окрестностях Оснабрюка, где в болотах и лесах несколько месяцев скрывался затравленный беглец. В результате возникла впечатляющая картина войны всех (во всяком случае, многих) против одного. Для всех участников «охоты» прежде всего характерно то, что ни в одном из них даже не возникает сочувствия или интереса к загнанному человеку. В нем видят лишь мешающий, угрожающий, враждебный элемент, который надо обезвредить.

Сам автор никак не комментирует событий, он лишь умело монтирует документальный материал. Факты говорят сами за себя, давая яркое представление о нравах буржуазного общества.

ДРВ

Исполнилось 80 лет замечательному художнику Нгуен Фан Тяню, мастеру живописи по шелку, широко известному в своей стране и за ее пределами. В отличие от традиционных вьетнамских росписей по шелку, для Нгуен Фан Тяня характерно изображение человека; на снимке — картина Нгуен Фан Тяня «Девушка, моющая овощи».

(Журнал «Вьетнам»)

ДАНИЯ

ЮБИЛЕЙ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Исполнилось 250 лет со дня основания Национального театра Дании.

В 1722 году в Копенгагене, в театре на углу старой Лиле Грёнегеде впервые на профессиональной сцене была показана датская комедия на датском языке (до этого в репертуаре стояли лишь французские пьесы).

Комедия Людвига Хольберга «Поликан», которую давали в тот знаменательный вечер, «открыла путь датской драме и принесла Людвигу Хольбергу имя «датского Мольера» и «отца датской комедии», пишет рецензент газеты «Ланд ог фольк».

По случаю юбилея Национальный театр подготовил большое праздничное представление, которое датчане

На снимке: сцена из спектакля Людвига Хольберга «Маскарад».

(Газета «Ланд ог фольк»)

смотрели по телевидению. Представление началось прологом, исполненным артистом Боделем Кьером. Первая, «старинная» часть пролога прозвучала так же, как 250 лет назад, а вторую сочинили заново, специально к юбилею.

«Гвоздем» программы стал спектакль Людвига Хольберга «Маскарад». По мнению рецензента другой датской газеты, «Политикен», именно эта комедия не случайно была выбрана для праздника. По своему стилю она как нельзя более соответствовала режиссерским замыслам постановщика Джона Прайса и позволила с наибольшей полнотой продемонстрировать зрителям комический талант актеров современного Национального театра Дании, с одной стороны, и его техническую оснащенность — с другой.

Юбилейные постановки пьес Людвига Хольберга состоялись и в других театрах датской столицы.

ЕГИПЕТ

«КОГДА ЖЕНЩИНА ЛЮБИТ»

В популярной серии «Прочтите!», выпускаемой египетским издательством «Дар аль-Маариф», вышел сборник рассказов Хильми Мурада «Когда женщина любит».

Хильми Мурад — один из ветеранов египетской журналистики и литературы. В издававшемся им долгие годы журнале «Китаби» («Моя книга») печатались лучшие произведения мировой литературы, которые переводили на арабский сам Х. Мурад и сотрудники его журнала. Х. Мураду принадлежали и многочисленные статьи по литературе, печатавшиеся в «Китаби».

Рано приобрел известность Хильми Мурад и как автор талантливых лирических рассказов. С этой стороной его творчества знакомит небольшая книжка «Когда женщина любит», о которой египетский критик Ибрахим аль-Мисри пишет в рецензии, опубликованной в журнале «Аль-Адиб»: «Этот сборник, несомненно,— сокровищница, великолепная сокровищница возвышенной, лирической новеллистики».

ИНДИЯ

АНТОЛОГИЯ БЕНГАЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Так называется однотомник, составленный и опубликованный недавно известным бенгальским писателем и литературоведом Буддхадевом Бошу. В 1953 году вышел в свет его капитальный труд — «Антология бенгальской литературы XIX—XX веков». Новое издание, более скромное по размеру, подготовлено на английском языке и, по замыслу составителя, должно «служить введением в послетагоровскую литературу Бенгалии для тех читателей, которые не знают языка бенгали и не знакомы с историей этой национальной литературы».

Отсутствие хотя бы краткой информации об авторах, об их вкладе в бенгальскую литературу рецензент журнала «Линк» отмечает как серьезный недостаток. Тем не менее, полагает он, отобранный материал представляет для читателя большой интерес.

В сборнике представлены пять жанров: короткий рассказ, роман, драма, литературная критика и поэзия. Составитель не претендует на исчерпывающую полноту этих разделов. Относительно широко в сборнике представлена поэзия — читатель найдет произведения трех поэтических поколений, разнообразие стилей и школ.

Хотя поэтический раздел выглядит наиболее богатым, критик высказывает сожаление, что в нем отсутствует революционная поэзия, которой так славится Бенгалия и которая «всегда составляла существенную часть любой литературы».

Наиболее удачен, по оценке критика, раздел рассказа, куда вошли произведения талантливые, глубоко реалистические, написанные с большой любовью к человеку. Один из крупнейших современных писателей Бенгалии Ачинтьякумар Сенгупта создает в рассказе «Земля» трогательный образ бедного крестьянина, вынужденного продать свой клочок земли ради того, чтобы наскрести немного денег для уплаты за образование сына. С волнением читается рассказ «Решетка» популярного прозаика Бибхутибхушана Бандопадхайя о трудной доле молодой девушки в доме родителей, а потом в семье мужа, где живучи пережитки феодального прошлого. Сильное впечатление оставляют и произведения других авторов. Вещи этого раздела блестяще переведены, пишет критик, и ценны тем, что «создают портрет народа и общества в целом, ха-

рактерный не только для Бенгалии, но типичный и для большей части Индии».

Драматургия представлена в сборнике пьесой Буддхадеба Бошу «Листья опадают». Это диалог престарелых супругов, построенный в лирических тонах, полный юмора и написанный с теплотой и мастерством, свидетельствует рецензент.

Два критических очерка посвящены вопросам о значении поэзии, о ее взаимоотношениях с обществом, о взаимосвязи между «личным, жизненным опытом поэта и его поэтической интуицией».

ИРАК

«МУКИ РОЖДЕНИЯ»

Как сообщает багдадский журнал «Аль-Мактаба», в Бейруте вышел из печати роман известного иракского писателя Гаиба Туамы Фармана «Муки рождения», над которым он работал в течение ряда лет. По словам журнала, тема нового романа Фармана, как и его двух предыдущих романов «Пальма и соседи» и «Пять голосов»,— политическая и общественная история Ирака последних десятилетий, насыщенная бурными, драматическими событиями.

ИТАЛИЯ

«СКАНДАЛ ВО ДВОРЦЕ ПРАВОСУДИЯ» НА ЭКРАНЕ

Пьеса покойного драматурга Уго Бетти «Скандал во Дворце Правосудия», которая много лет не сходит с театральной сцены и прочно вошла в «классику» послевоенной итальянской драматургии, ныне вновь в центре внимания: мотивы этой пьесы оказались весьма созвучны идеям прогрессивного направления «политического кино». Молодой режиссер Марчелло Алипранди, известность которому принес его дебют — социальный научно-фантастический фильм «Девушка из жести», готовит экранизацию пьесы Бетти. В своем интервью римским журналистам Алипранди подчеркнул близость этого произведения критическому и обличительному духу сегодняшнего политического кинематографа Италии.

— Я думаю, что пьеса «Скандал во Дворце Правосудия» чрезвычайно актуальна, поскольку она отражает кризис духовных ценностей в нашем обществе. Захватывающе интересно в ней показаны отношения между судебными органами и политической властью. Уго Бетти,— продолжал режиссер,—обличает, казалось бы, лишь продажных судей, но в действительности он мечет стрелы против того общества, в котором эти судьи осуществляют свою деятельность.

События в фильме не во всем следуют развитию действия в пьесе: они будут несколько изменены в соответствии с требованиями кинематографа и осовременены. Однако, подчеркнул в заключение Алипранди, главное в пьесе остается неизменным: проблема правосудия и человеческой ответственности.

Съемки будут вестись в Риме; художник фильма, он же вместе с Алипранди соавтор сценария — Фернандо Имберт, намерен показать итальянскую столицу в новом, необычном плане.

Алипранди пригласил на главные роли таких видных актеров, как Сальво Рандоне, Энрико Мария Салерно и Сирил Кьюсак.

Бруно Бодзетто, по всеобщему признанию, является одним из ведущих мультипликаторов Италии. Серия его мультипликационных лент получила в последние годы широкое признание в стране. Недавно Бруно Бодзетто сделал несколько фильмов для телевидения. Главный герой этих картин — веселый и добродушный синьор Росси, которого вы видите на снимке.

(Газета «Унита»)

КАМЕРУН

«ПЕРЕЧИТАЕМ МОНГО БЕТИ»

Недавно во французском издательстве «Презанс африкэн» вышла книга Томаса Мелона «Творчество Монго Бети». В связи с этим журнал «Жён Африк» поместил статью Жака Шеврье, которая называется «Перечитаем Монго Бети».

Камерунский писатель Монго Бети стал широко известен четырьмя романами, написанными в пятидесятые годы: «Жестокий город» (1955); «Бедный Христос из Бомба» (1956); «Завершенная миссия» (1957); «Чудесно исцеленный король» (1958). Романы «Бедный Христос из Бомба» и «Завершенная миссия» (см. «ИЛ» №№ 9, 10 за 1961 год) были переведены на русский язык. Хотя с тех пор Монго Бети ничего не опубликовал, он остается одним из крупнейших писателей современной Африки, глубоко отразившим в своих произведениях ее основные противоречия.

Шеврье отмечает, что Монго Бети в своих романах дает «верную картину африканского общества, противопоставляя два мира — город и деревню». Город беспрестанно втягивает в себя все новых и новых людей, маня их соблазнами западной цивилизации, но, пишет критик, «рано или поздно все герои Монго Бе-

ти возвращаются в деревню, как к источнику, без которого они не могут существовать». В этом, по мнению Жака Шеврье, противоречивость писателя. Он, будучи проницательным реалистом, нисколько не идеализирует патриархальную Африку, но, отвергая колониальные порядки, стремится найти для нее пути в будущее.

Шеврье считает, что Томас Мелон в своей книге, разбирая проблематику творчества Монго Бети, ставит «важный вопрос о роли писателя в современном африканском обществе».

КИПР

СИМПОЗИУМ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ГОМЕРУ

Международный симпозиум, посвященный жизни и творчеству великого поэта древности Гомера, прошел в столице Кипра Никозии. Он был организован Международным комитетом Гомера и Ассоциацией филологов Кипра.

На открытии симпозиума в муниципальном театре Никозии было зачитано приветственное послание президента Макариоса. В работе симпозиума приняли участие 65 ученых из многих стран Европы и Америки.

ЛИВАН

ГИБЕЛЬ ГАССАНА АЛЬ-КАНАФАНИ

В Бейруте неизвестными лицами убит бомбой, подложенной в автомобиль, писатель и журналист Гассан аль-Канафани. Аль-Канафани родился в 1936 году в г. Акка (Палестина). В 1948 году, после образования государства Израиль, его семья, как и тысячи других семей палестинских арабов, покинула родину и переселилась в Ливан.

Аль-Канафани вел жизнь скитальца: в молодости он был типографским рабочим в Дамаске, потом преподавал в школах для палестинских беженцев в Сирии, работал журналистом в Ираке и учителем в Кувейте. Последние десять лет аль-Канафани провел в Ливане, где наряду с журналистской и писательской деятельностью принимал активное участие в палестинском движении сопротивления. Аль-Канафани принадлежит ряд рассказов, повестей и пьес, посвященных борьбе палестинских арабов.

Созданный около двух лет назад Национальный театр Кипра завоевал широкую популярность. На его сцене ставятся как классические, так и современные греческие и зарубежные пьесы. На снимке: сцена из спектакля «Агамемнон».

(«Сайпрес тудей»)

МАЛАЙЗИЯ

«РАМАЯНА» В ТЕАТРЕ ТЕНЕЙ

Международный совет по музыке ЮНЕСКО совместно с французским телевидением создали цветной фильм о театре теней Малайзии. Эта форма театрального искусства имеет многовековую историю в странах Востока. Специалисты полагают, что зародился театр теней на юге Индостанского полуострова в глубокой древности. Затем театр теней распространился во многих странах и до сих пор является популярным народным зрелищем.

Представления театра теней могут продолжаться по многу часов, с вечера и до рассвета. Ведет их обычно один человек, так называемый дананг. Эта профессия требует многосторонних актерских способностей. Дананг должен быть мимом, музыкантом, поэтом, танцором, чтецом. Но основное его занятие в театре — манипуляции с фигурами из твердой кожи, отражения которых проецируются в глубине сцены на своеобразный экран.

В фильме малайзийский театр теней показывает сценическую композицию одного из великих памятников литературы древности — «Рамаяну».

Кадр из фильма «Рамаяна».

(Газета «Юманите»)

МОНГОЛИЯ

БУДУЩЕЕ МОНГОЛЬСКОГО КИНО

В минувшем году студия «Монголкино» выпустила ряд фильмов, которые получили признание зрителей и свидетельствуют о том, что студия успешно справляется с поставленными перед ней задачами. Помимо фильмов, повествующих о становлении монгольского государства (фильм «Накануне» — о первых днях революции и фильм «В логове», поставленный по одноименному роману Ч. Лодойдамбы о подавлении контрреволюционного мятежа, поднятого ламами), студия создала ряд фильмов о современности. Так, фильм «Начало» повествует о юноше, бывшем скотоводе-единоличнике, который становится рабочим, о его не простом «вживании» в рабочий коллектив. Другой фильм — «Молодые современники» — посвящен проблеме воспитания молодых рабочих, их поискам и стремлениям найти достойное место в жизни.

Помимо художественных фильмов студия выпускает фильмы документальные, освещающие трудовые будни народа, строящего новую жизнь. Здесь дублируются советские и другие зарубежные фильмы.

Перед студией «Монголкино» — большое будущее. Построен и оборудован уже второй ее корпус. Лаборатории и съемочные площадки оснащаются современной техникой. В студии работают десятки высококвалифицированных специалистов. Большинство режиссеров, операторов и киноактеров получили образование в СССР.

Студия предполагает выпускать в будущем 8—10 полнометражных художественных фильмов, до 100 документальных и научно-популярных, а также дублировать более 40 зарубежных фильмов в год.

НИГЕРИЯ

ТВОРЧЕСКИЕ ПЛАНЫ ЧИНУА АЧЕБЕ

Известный нигерийский писатель Чинуа Ачебе недавно побывал в Лондоне по приглашению английского издательства «Хейнеман». Он принял участие в праздновании десятой годовщины серии «Африканские писатели», выпускаемой этим издательством. Эта серия открывалась публикацией романа Ч. Ачебе «И пришло разрушение» в 1962 году. За десять лет вышло сто книг африканских авторов, но к юбилею под порядко-

вым номером «100» издательство специально выпустило сборник рассказов Ч. Ачебе «Девушки на войне». Вскоре в этом же издательстве выйдет первый томик его стихов. Кроме того, готовится к печати сборник литературно-критических статей Ч. Ачебе.

По окончании военного конфликта в Нигерии прославленный писатель занял пост старшего научного сотрудника Института африканских исследований при университете города Нсукка. Он редактирует университетский журнал «Нсуккаскоп» и литературное приложение к нему — «Окике».

Во время пребывания в Лондоне Ч. Ачебе встретился с корреспондентом еженедельника «Уэст Африка». В беседе он отметил, что война заставила его обратиться к жанру короткого рассказа и к поэзии, писать роман, когда идет война,— непозволительная роскошь. Его последний роман «Человек из народа» вышел в 1966 году, и больше он за роман не брался, хотя им собран богатый материал, который мог бы лечь в основу романа или, быть может, пьесы. «Хочу попытать счастья в драматургии»,— говорит Ачебе.

На вопрос о влиянии политики на литературу Ачебе ответил, что, по его мнению, избежать ангажированности «могут лишь притворщики и бесчувственные люди». В качестве примера он назвал три недавних романа африканских авторов, сочетающих глубокое политическое содержание с высокими художественными достоинствами: «Прекрасные еще не родились» ганца Айи Квей Арма, «Долг насилия» малийца Ямбо Уологема и «Эта земля, брат мой» ганца Кофи Авунора.

НОРВЕГИЯ

«НА ЗАРЕ НОРВЕЖСКОГО КИНО»

Под таким названием, по сообщению журнала «Фильм ог кино», издательство «Университетфорлагет» выпустило книгу воспоминаний известного деятеля норвежского кино Лейфа Синдинга.

В своих мемуарах Л. Синдинг повествует о сложном и интересном этапе немого кино в истории норвежского искусства.

Эпоха немого кино охватывает довольно долгий период, начиная с 1907 года, когда была создана кинолента «Жизнь рыбаков», и до постановки в 1929 году фильма «Лайла».

Опираясь на обширный исторический материал, Л. Синдинг анализирует экономические, политические, художественные условия норвежской национальной кинематографии. Форма мемуаров и великолепный писательский дар автора позволяют живо и красочно воссоздать аромат киноэпохи забытых лет.

Л. Синдинг знакомит читателей с творчеством пионеров норвежской кинематографии — организаторов и создателей первых норвежских фильмов.

Разумеется, мемуары не могут быть беспристрастным документом историка. Норвежская критика отмечает, что Л. Синдинг в своей книге ие всегда объективен и, в частности, упрекает его в том, что он недооценивает творчество старейшего деятеля кино Вальтера Фюрста и тот вклад, который он внес в норвежское искусство.

Но тем не менее увлекательная книга Л. Синдинга об этапе малоизученном и полузабытом представляет большой интерес для теоретиков, историков и деятелей кино.

ПОЛЬША

АНТОЛОГИЯ ПОЛЬСКОЙ ПРОЗЫ МЕЖВОЕННОГО ДВАДЦАТИЛЕТИЯ

Польская литература двадцатилетия между двумя мировыми войнами еще не получила своего достаточного отражения в монографических трудах, хотя и раздавались голоса о необходимости изучения творчества писателей этого периода. Этот пробел в какой-то мере восполнила выпущенная недавно издательством «Ведза повшехна» под редакцией Болеслава Фарона антология «Прозаики межвоенного двадцатилетия». Объем книги — 770 страниц.

Во вступительной статье Болеслав Фарон пишет: «Мы отдаем эту книгу в руки читателей, понимая, что она не могла полностью охватить всех авторов, заслуживающих включения в антологию. Однако мы представляем тех писателей, которые были главными в прозе межвоенного периода как в идейно-политическом отношении, так и в области мастерства».

«МУЖИКИ» ВЛАДИСЛАВА РЕЙМОНТА НА ГОЛУБОМ ЭКРАНЕ

По сообщению газеты «Трибуна люду», польскими кинематографистами для телевидения создан фильм, в основу которого положен замечательный роман Владислава Реймонта «Мужики», признанный классикой польской литературы. За этот роман писатель в 1924 году был удостоен Нобелевской премии. Это произведение знакомо каждому поляку еще со школы, у каждого есть свое представление о героях книги, поэтому экранизация представляла известную сложность.

Режиссер фильма Ян Рыбковский тщательно подбирал актеров, и, как отмечает польская пресса, с его выбором трудно не согласиться.

В основе сюжета фильма лежит история «преступной» любви деревенской красавицы к своему пасынку. Этот личный мотив вписан в реалистическую картину сельской жизни рубежа XIX и XX веков с ее самобытностью, народными обрядами, с ее общественными и психологическими конфликтами.

Действие романа разворачивается на фоне сменяющихся времен года —

На снимке: кадр из фильма «Мужики».

(Журнал «Польское обозрение»)

«Осень», «Зима», «Весна», «Лето». В телевизионной экранизации режиссеру пришлось отказаться от этого строгого деления, но польский пейзаж показан в фильме во всем его богатстве.

Телевизионный фильм включает 13 серий, каждая из которых длится час. Он также будет демонстрироваться на киноэкране в двухсерийном варианте.

РУМЫНИЯ

ПОИСКИ И СВЕРШЕНИЯ

Конец литературного 1972 года ознаменован рядом успехов румынской поэзии. Под заглавием «Семьдесят» вышла антология стихотворных произведений Захарии Станку, приуроченная издательством «Минерва» к юбилею писателя. Новые книги стихов выпустили известные поэты Никита Стэнеску и Марин Сореску, Ион Карайон и Леонид Димов.

С большим интересом встретили румынские читатели и критики стихотворные сборники «Октябрь, ноябрь, декабрь» Аны Бландианы и «Лекарства для ангелов» Констанцы Бузи, двух молодых, но уже широко известных поэтесс. Последние опубликованные ими книги стихов выражают стремление осмыслить, подытожить пройденный путь и уяснить свое собственное место в литературном развитии страны и одновременно заявляют о новых поисках, о новых задачах, которые поэтессы ставят перед собой.

Румынский критик Думитру Мику оценил последнюю книгу стихов Аны Бландианы как «открывающую новый этап в развитии самого автора и одновременно знаменующую событие в жизни современной румынской поэзии». Тот же критик, говоря о своеобразии этого сборника, отмечал широкое обращение поэтессы к любовной теме, прежде менее характерной для Аны Бландианы, а также склонность к богатой метафоричности. Стихи ее глубоко лиричны, непосредственны, они как бы исходят из глубины души поэтессы, раскрывают ее в самых сокровенных чувствах, побуждениях, настроениях. Одновременно они драматичны, философски осмысляющие жизнь там, где поэтесса пытается дать современное понимание любви. Подчеркивая, что точка зрения на соотношение «сущности и внешнего в процессах интеллектуальной жизни человека и жизни чувств» в сборнике Аны Бландианы полностью «противоположна повседневному их пониманию», критик Николае Чобану заключает в еженедельнике «Лучафэрул», что новая книга поэтессы «потрясает читателя».

В своей статье «Ритм чувств» критик Николае Манолеску дает интересный разбор новой книги Констанцы Бузи, отмечая строгость, с которой поэтесса отнеслась к своему предыдущему творчеству,— из шести ранее изданных сборников ею выбраны только несколько наиболее интересных стихотворений. Критик дает точную характеристику таланта поэтессы: «Оригинальная черта ее поэзии состоит в той тихой, еле слышимой исповеди, в которой она выражает свои мечты, чаяния или тревоги, в исповеди, произнесенной голосом почти торжественным, застенчивым, просительным».

САУДОВСКАЯ АРАВИЯ

«СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА НЕДЖДА»

Как сообщает журнал «Аль-Адиб», в Каире вышла книга саудовского писателя Мухаммеда Бен Саада Бен Хусейна «Современная литература Неджда» (Неджд — центральная область Саудовской Аравии, где расположена ее столица Эр-Рияд).

По отзывам арабской печати, Бен Хусейн приводит в своем объемистом исследовании много неизвестных прежде сведений о молодой поэзии и прозе центральной части Аравийского полуострова.

ИСТОРИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРЕССЫ

Недавно в Саудовской Аравии вышло исследование «Развитие прессы в Саудовском Арабском Королевстве», написанное главным редактором газеты «Аль-Мадина» Османом Хафезом.

По отзыву журнала «Аль-Адиб», книга Хафеза представляет собой «подробную историю саудовской прессы с момента ее возникновения до сегодняшнего дня».

СЕНЕГАЛ

НАЧАЛ ВЫХОДИТЬ ЖУРНАЛ «КАДДУ»

В 1972 году в Республике Сенегал начал издаваться общественно - политический журнал «Кадду» («Мнение»). Это первое в истории страны периодическое издание, выходящее на местном языке волоф, самом распространенном на территории Сенегала и соседней с ним Гамбии.

Издание массового журнала на языке волоф стало возможным после того, как в стране в 1971 году был принят декрет президента о письменности шести наиболее распространенных на территории Сенегала языков: волоф, серер, фула, диола, малинке и сонинке. Деятельное участие в подготовке и разработке декрета принял лично президент Л. С. Сенгор, который является не только политическим деятелем, но и известным поэтом, философом и лингвистом, особенно в области африканских языков.

Журнал «Кадду» издает группа прогрессивной интеллигенции Сенегала. Директором журнала является крупнейший африканский писатель и кинорежиссер Сембен Усман, заместителем директора — общественный деятель и ученый Пате Диань. В редакцию входят главным образом государственные служащие министерства культуры, госдепарта-

Обложка журнала «Кадду».

мента по делам молодежи и спорта, студенты филологического факультета Дакарского университета.

Обложку журнала оформил видный сенегальский художник Папа Ибра Таль. На ней изображен поющий гриот (народный певец-сказитель) с тамтамом на фоне африканской деревни. Появление журнала «Кадду» — огромное событие в жизни сенегальцев. Надо сказать, что с момента провозглашения независимости страны население Сенегала, не знающее французского языка, получало официальную информацию на языке волоф только по радио, в ежедневных передачах, теперь коренное население страны имеет печатный орган на родном языке.

Художником — оформителем журнала является Альфа Диалло. Все сотрудники журнала — большие энтузиасты этого начинания, работают добровольно и бесплатно. Первоначальный тираж журнала — 3000 экземпляров.

Цели, которые ставит перед собой редакция журнала, сформулированы следующим образом:

«Редакция намерена давать не только информацию о тех или иных событиях, происходящих в мире, но и ставит своей целью высказывать свое отношение к этим событиям». И далее: «Многие уже читают на языке волоф, но большинство наших читателей не знает букв, не может еще писать, поэтому мы стремимся к тому, чтобы журнал стал орудием для обучения чтению и письму на языке волоф».

Уделяя большое внимание воспитанию у своих читателей чувства национальной гордости, «Кадду» стремится широко освещать культурную жизнь страны. В одном из его номеров рассказывается об интересной выставке работ художницы Юнуссы Сей (см. «ИЛ» № 8 за 1972 год.)

Ряд материалов журнала посвящен другой интересной выставке — выставке произведений скульптора Шейха Диопа. Его работы из бронзы являются событием в культурной жизни Сенегала.

В связи с 10-й годовщиной со дня смерти известного писателя Абдулая Саджа журнал опубликовал сообщение профессора Мадьора Дьюфа о конференции на тему: «Абдулай Садж и его творчество».

В журнале помещаются также статьи и на других языках, распространенных в Сенегале: мандинго, фула, серер и диола. Кроме того, дается информация об африканских языках соседних с Сенегалом народов.

Журнал «Кадду» выглядит очень скромно по сравнению с другими изданиями, но спрос на него огромен. Уже через несколько дней после выхода в свет очередного номера его невозможно купить.

США

«ПОЖАР — СЕГОДНЯ»

В 1963 году в знаменитом эссе «В следующий раз — пожар» известный американский негритянский писатель Джеймс Болдуин предсказал негритянские волнения в США. Недавно вышла его новая публицистическая работа, «На безымянной улице», в которой он подвел итог последовавшему после выхода его «пророческой» книги бурному периоду борьбы за гражданские права негритянского населения Америки. События этих лет заставили Болдуина целиком посвятить себя общественной деятельности и публицистике.

Негритянское движение, считает Болдуин, прошло две фазы: «мирную», связанную с именем Мартина Лютера Кинга, идеи которого разделяет Болдуин, и «насильственную», когда был отброшен политический идеализм «мирного» периода и движение вступило в другую фазу, в которой насилие стало политическим оружием. По мнению рецензента американского еженедельника «Нью-Йорк таймс бук ревью», по жанру книга Болдуина является одновременно мемуарами, историче-

Актриса Эли Макгроу будет исполнительницей главной женской роли в экранизации романа «Великий Гэтсби» Фрэнсиса Скотта Фицджеральда. Постановщик картины и режиссер — Джек Клейтон.

(Газета «Унита»)

ской хроникой и комментарием к истории движения. Как подчеркивает еженедельник, позицию Болдуина отличает широта взгляда, он так же страстно выступает за общеамериканское культурное наследие, в то время как иные негритянские публицисты пишут только об африканском.

Размышления Болдуина проникнуты горечью утрат, он говорит о том, что его не покидает чувство, что со смертью М. Л. Кинга что-то изменилось и в нем самом. В первой части книги Болдуин размышляет о событиях своей жизни, которые он рассматривает сквозь призму американской и европейской политики. Он пишет о войне в Алжире и реакции на нее парижан, о позиции, занятой Камю по отношению к этой войне, о Франко и маккартизме в США. Лучшие страницы в этой части книги относятся, по мнению рецензента, к воспоминаниям Болдуина о периоде, связанном с убийством М. Л. Кинга и о поездке писателя на Юг США в 50-х годах. Здесь сказывается публицистический талант Болдуина.

Во второй части книги, которая начинается с критики европейского идеализма, Болдуин пишет о ведущих деятелях негритянского движения в США: Мартине Лютере Кинге, Малькольме Х., Элридже Кливере, Бобби Зиле и других. Интересны его зарисовки похода на Вашингтон в 1963 году. Здесь же он пишет о своей неудавшейся попытке снять в Голливуде фильм о Малькольме Х. Во всех своих суждениях, пишет еженедельник, Болдуин прежде всего писатель-моралист, а не историк и политик. И в этом, по мнению журнала, сила его призыва к человечности, который звучит сегодня в Америке в атмосфере бездуховности и утраты уважения к личности.

«Болдуин прошел полный круг, — заключает журнал,— предсказал пожар и описал его».

ФРАНЦИЯ

НОВЫЙ ФИЛЬМ ЛУИСА БУНЮЭЛЯ

Один из старейших современных мастеров кино (его

Бунюэль во время съемки.

(Газета «Леттр франсэз»)

первая картина была создана в 1928 году), испанец по происхождению, многие годы работающий во Франции, Луис Бунюэль выпустил новый фильм «Скромное очарование буржуазии».

Каждая работа этого мастера неизменно привлекает к себе внимание. «Самый значительный фильм года», — резюмирует в «Журналь де диманш» общее мнение критик Пьер Бийар.

В каком бы жанре ни делались фильмы Бунюэлем, все они одинаково критичны, непримиримы к современному буржуазному миру, чьи пороки режиссер разоблачает в данном случае — средствами комедии. Как писал Клод Мориак в «Экспресс», это «тем более жестокая критика, что она отличается непринужденностью, свободой, но поначалу ощущаешь только юмор».

Действительно, Бунюэль сделал один из самых смешных своих фильмов. Его герои никак не могут собраться, чтобы отпраздновать успешную реализацию на черном рынке партии наркотиков. Их все время подстерегают разные неожиданности, они попадают в невероятные ситуации, вплоть до того, что вторгаются на сцену театра, где зрители их освистывают... за незнание ролей. Постепенно действительность и ирреальность перемешиваются в их сознании, включая в хоровод живых и мертвых и озадачивая зрителя все новыми и неожиданными поворотами действия.

Через эту картину снова, как и в предыдущих работах Бунюэля — «Виридиане», «Ангеле-истребителе», «Дневной красавице», — проходит мысль о распаде ценностей, о никчемности буржуазии, ее неспособности жить «по совести».

Некоторые авторы рецензий подчеркивают, что в картине много намеков, сравнений, отмечают «дерзость, неуважение, непринужденность, мрачный юмор» фильма, превосходных актеров, молодой задор его создателя. Недаром «Юманите» называет это произведение детищем «молодого режиссера 72 лет», у которого «осуждение прогнившего общества, прячущегося за потрескавшимся — и как! — фасадом респектабельности, представляются бесконечной вариацией на одну тему».

Это свое постоянство признал и сам Бунюэль в интервью газете «Монд». А не лучшая ли это характеристика художнику в наше время, когда мастера буржуазного кино так легко меняют свои убеждения?

«ЛЕТТР ФРАНСЭЗ» ПЕРЕСТАЛ СУЩЕСТВОВАТЬ

Так начинается редакционная статья еженедельника «Леттр франсэз» от 4 октября 1972 года, перепечатанная в «Юманите», в которой сообщалось о прекращении издания. 11 октября подписчики получили прощальный номер.

Перевернута еще одна страница в истории послевоенной демократической печати Франции. Созданный в период оккупации в 1941 году, сплотивший в те трудные годы вокруг себя передовые патриотические силы интеллигенции, неизменно выступавший и после войны в защиту демократии, социализма, «Леттр франсэз», как и другие прогрессивные издания, всегда испытывал трудности в связи с ростом себестоимости газет. Буржуазные издания ищут выход из такого рода трудностей в публикации рекламы капиталистических фирм. Еженедельник «Леттр франсэз», отмечается в передовой, неизменно отвергая такой метод, продержался дольше других ценой многих жертв со стороны всех, кто в нем сотрудничал. Но этих жертв оказалось недостаточно, и директор издания Луи Арагон объявил о его закрытии. Член ЦК КПФ Ж. Шамбаз пишет в «Юманите»: «Исчезновение «Леттр франсэз» — серьезное событие. Оно касается не только интеллигенции, но всех французов, обеспокоенных будущим культуры и демократии в этой стране».

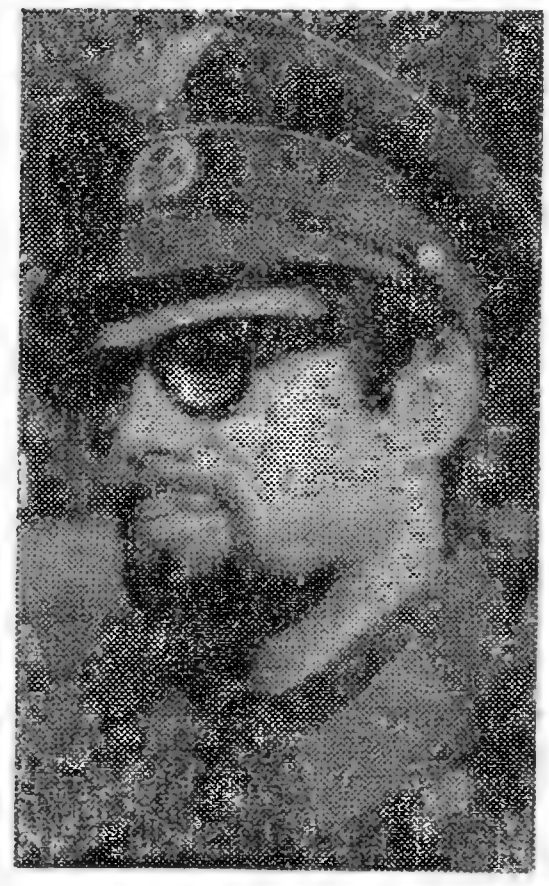
ЧЕХОСЛОВАКИЯ

ФИЛЬМ О ЯНЕ НАЛЕПКЕ

В Братиславе закончено производство цветного широкоэкранного фильма «Завтра будет поздно», созданного словацкими и белорусскими кинематографистами. Фильм посвящен мужественному сыну чехословацкого народа, Герою Советского Союза капитану Яну Налепке и его товарищам и их борьбе против фашистских захватчиков.

Исполнителю главной роли молодому словацкому актеру Милану Княжко удалось создать обаятельный образ смелого и отважного человека, настоящего патриота своей родины. Капитан Налепка, начальник штаба словацкой воинской части на Украине, одним из первых установил связь с советскими гражданами и партизанами. Он быстро организовал группу единомышленников из солдат и офицеров словацкой дивизии. 15 мая 1943 года группа во главе с капитаном Яном Налепкой перешла на сторону советских партизан, которыми командовал генерал А. Н. Сабуров. Налепка понимал, что свобода его родины может быть добыта только в борьбе с фа-

Милан Княжко в роли Яна Налепки.



Милан Княжко и Евгения Ветрова в главных ролях.

шизмом, только при поддержке Советской Армии. Он стал командиром чехословацкого партизанского отряда, который вместе с советскими партизанами участвовал в освобождении советской земли от фашистских палачей. В ноябре 1943 года Ян Налепка погиб при освобождении города Овруч.

Для работы над фильмом братиславская студия «Словацкое кинотворчество» и «Беларусьфильм» создали совместную бригаду, возглавляемую советским режиссером Александром Карповым и словацким режиссером Мартином Тяпаком. В картине заняты словацкие и советские артисты. Женские роли исполняют Евгения Ветрова и Нонна Мордюкова. В ролях советских партизан также снимались советские актеры.

Тема неразрывной дружбы между чехословацким и советским народами символически выражена в одном из лучших эпизодов фильма, когда простая советская женщина и словацкий солдат поют вместе, но каждый свою народную песню. И песни их переплетаются и сливаются, в то же время сохраняя свою неповторимость и свое чисто национальное звучание.

ЧИЛИ

ПОВЕСТЬ О РАБОЧЕМ КЛАССЕ

В Сантьяго вышла повесть чилийского писателя Гильермо Атиаса «И потекли денежки».

Прежде всего, как отмечает рецензентка газеты «Сигло» Вирхиния Пидаль,— эта повесть написана по свежим следам. Ее действие развивается на одной из текстильных фабрик после прихода к власти правительства Народного единства, возглавляемого Сальвадором Альенде. В центре повествования — столкновение бывших хозяев только что национализированного предприятия, пытающихся с помощью подкупа и прямого саботажа вернуть утраченные позиции, и людей, пришедших сюда по мандату новой власти. Борьба этих людей и составляет тот конфликт, который придает повести необычайно актуальное звучание.

«Однако,— пишет рецензентка «Сигло»,— это не значит, что повесть интересна лишь с точки зрения ее политического содержания. Изображая живые характеры в типичных обстоятельствах, повесть весьма далека от какой бы то ни было схематизации образов или представления персонажей лишь в черных или белых красках. Автор верен прежде всего логике событий и воздерживается и от примитивизации врагов новых порядков, и от идеализации пролетариата».

Каждая глава книги — это своего рода исследование эволюции мышления ее героев. Один из главных героев книги, рабочий-текстильщик, вначале не приемлет происходящих на фабрике преобразований, даже становится на какое-то время пособником бывших хозяев, но в конце концов он поступает так, как диктует ему совесть, его классовый инстинкт.

Другой интересный образ в романе — это образ работницы-коммунистки, женщины самоотверженной и неподкупной, одной из тех, кому строить будущее Чили. Этот сложный образ концентрирует в себе черты передовой чилийской женщины с ее раздумьями, привычками, настроениями и надеждами. Повесть вышла из печати рекордным для Чили тиражом — 50 тысяч экземпляров.

ШВЕЙЦАРИЯ

КНИГА О ШВЕЙЦАРСКОЙ ДЕРЕВНЕ

Когда известный писатель Вальтер Маттиас Диггельман несколько лет назад поселился в небольшой приграничной деревушке, многие думали, что он ищет здесь тишины и спокойствия. Сейчас, после выхода новой книги Диггельмана «Я и деревня. Дневник в историях», читатели получили возможность убедиться, что жизнь в швейцарской деревне далека от идиллии.

Горечью пронизаны рассказанные писателем истории о Чичи Понти, который слыл королем контрабандистов, а на самом деле им не был; об Ильдо-путешественнике, который никогда не уезжал дальше окрестностей деревни; о Пьетро, который очень хотел стать кинопродюсером, но потерпел крах и покончил самоубий-

ством в Неаполе; о Дино Пуцци, собаководе, которого признают душевнобольным за то, что он не может позволить, чтобы собак натравливали на людей.

«Дигтельман и в этой книге продолжает свое непрестанное, горячее единоборство с буржуазной Швейцарией,— пишет еженедельник «Вельтвохе».— Основное достоинство книги — ее непосредственность. Объединяя вымысел и дневник, увиденное и услышанное, она производит убедительное впечатление».

ЮГОСЛАВИЯ

ПРЕМИЯ НЕГОША—БРАНКО ЧОПИЧУ

Премию Негоша, высшую национальную литературную премию, учрежденную в 1963 году в связи с празднованием 150-летия со дня рождения классика югославской литературы П. Негоша и присуждаемую раз в три года, в 1972 году получил известный югославский писатель Бранко Чопич за сборник рассказов «Сад цвета мальвы» («Розовый сад»). Ранее лауреатами премии Негоша стали югославские писатели Михайло Лалич, Мирослав Крлежа и Меша Селимович.

ЮНЕСКО

«ПЕРВЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ»

По инициативе известного английского режиссера Питера Брука в 1972 году в Париже был создан Международный театральный центр. Его деятельность субсидирует ЮНЕСКО и ряд культурных организаций разных стран.

Брук набрал труппу из актеров 12 национальностей. Он поставил перед ней задачу создания и овладения новым языком театра, новым с точки зрения фонетики, пластики, эстетики и эмоционального восприятия. Участники эксперимента стремятся найти универсальные средства выражения, простые по форме и интернациональные с точки зрения восприятия. Для этого труппа занялась изучением античного театра, культовых обрядов и языка жестов.

Брук избрал местом деятельности Центра город Персеполис в Иране с его живописными развалинами. Здесь труппа, пополненная иранскими актерами, продолжила свои занятия.

Первый спектакль было решено создать на основе мифа о Прометее, мотивы которого широко распространены в мировой мифологии. В содержание пьесы были включены самые разные сюжетные варианты мифа о похищении огня Прометеем. В содружестве с труппой текст для первой постановки Центра, названной его участниками «Ораст», написал Тел Хьюз, а музыку — Ричард Писли, автор музыки к известному спектаклю Брука «Марат—Сад».

После пространного рассказа о задачах Центра и различных направлениях его поиска рецензент английского журнала «Тиэтр куотерли» пишет, что пора, очевидно, ответить на вопрос: «Что же происходит на сцене?» Первую часть спектакля, который начинается поздно вечером, труппа играет на развалинах гробниц персидских царей Дария и Артаксеркса. Актеры выполняют какие-то ритуальные движения, потом вносят огромный огненный шар — публика замирает в изумлении. На греческом и латыни исполнители читают отрывки из античных авторов, иногда переходят на изобретенный Центром язык.

Во второй части зрители идут за актерами к стоящему на горе храму Зороастры, где под музыку все проходят сквозь огонь. Возможно, пишет рецензент, это шествие символизирует разгром войска персов. «Пьеса, очевидно, является трагедией, потому что никто не смеялся и актеры были крайне серьезны».

На вопрос корреспондента Брук ответил шуткой, сказав, что спектакль, безусловно, оказал влияние на зрителя, который, пройдя сквозь огонь, стал иным человеком. В заключение рецензент утверждает, что первый спектакль Международного театрального центра может быть воспринят пока лишь как «впечатляющий, но еще малоубедительный эксперимент».

Сцена из спектакля «Ораст».

(Журнал «Тиэтр куотерли»)

Авторы этого номера

ТЕ ЛАН ВИЕН — CHÊ LAN VIÊN (род. в 1920 г.).

Видный вьетнамский поэт и литературный критик (ДРВ). Первая книга стихов Те Лан Виена «Запустение» («Diêu tán»), принесшая ему признание и известность, вышла в 1937 году.

Поэт приветствовал Августовскую революцию 1945 года и участвовал в войне 1946—1954 гг. против французских колонизаторов. В дни войны с американскими агрессорами он много ездит по местам боев и бомбежек, выступает как публицист в газетах и журналах.

В 1957 г. был одним из основателей Союза вьетнамских писателей, а ныне — секретарь его Правления.

Стихи Те Лан Виена переведены на многие иностранные языки, в том числе на русский и на языки народов СССР. Наиболее популярны сборники: «Вам, братья» («Gui câc anh», 1955), «Свет и земля, принесенные реками» («Ánh sáng vâ phù sa», 1960), «Цветы будничных дней. Буревестник» («Hoa ngáy thuóng. Chim Bão», 1967) откуда взяты публикуемые стихи.

Перу Те Лан Виена принадлежит также книга эссе и статей «О литературе» («Phê binhî vân hoc», 1962) и книга очерков о войне против американских агрессоров «Дни гнева» («Nhûng ngáy nôi giân», 1966).

■

ЭУДЖЕНИО МОНТАЛЕ — EUGENIO MONTALE (род. в 1896 г.).

Известный итальянский поэт, представитель поэтического направления герметизма. Первый сборник его стихов «Раковины каракатицы» («Ossi di seppia») вышел в 1925 году. С тех пор вышли книги стихов «Дом таможенника и другие стихотворения» («La casa dei doganieri ed altri versi», 1932), «Случайности» («Ne occasioni», 1939), «Финистерре» («Finisterre», 1943), «Буря и другие стихотворения» («La bufera e altro», 1956). Каждая из этих книг была событием в литературной жизни Италии.

Мы публикуем стихи из последнего сборника поэта «Сатура» («Satura»), вышедшего в 1971 г.

■

ЕЖИ ЮРАНДОТ — JERZY JURANDOT (род. в 1911 г.).

Польский писатель-сатирик, драматург и поэт. Окончил химико-математический факультет Варшавского университета. С 1929 г. сотрудничал в сатирических журналах довоенной Польши. После освобождения страны был основателем и руководителем сатирического эстрадного театра «Сирена» (сначала в Лодзи, затем в Варшаве), автором и режиссером большинства его спектаклей и обозрений.

Е. Юрандот — автор более десяти пьес. Почти все они с успехом шли в польских театрах, переводились на другие языки. Широко известна комедия «Такие времена», отмеченная Государственной премией ПНР. Советским зрителям она знакома по постановке в Государственном академическом Малом театре. На русский язык переведены пьесы «Девятый праведник», «Третий звонок», «Муж Финтюшкиной».

Предлагаемая читателю комедия «Обратная связь» в оригинале («Kachunek nieprawdopodobienstwa») была напечатана в польском журнале «Диалог» («Dialog», 1971).

■

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР — WILLIAM FAULKNER (1897—1962).

Выдающийся американский писатель, лауреат Нобелевской премии, автор многих романов и рассказов об американском Юге. Большую часть своей жизни провел в небольшом провинциальном городке штата Миссисипи. Перу Фолкнера принадлежит более 25 книг. Его первые произведения появились в двадцатые годы. Сначала вышел сборник стихов, затем романы «Москиты» («Mosquitoes», 1972), «Сарторис» («Sartoris», 1929), «Когда я умирал» («As Y Lay Dying», 1930) «Святилище» («Sanctuary», 1931), «Свет в августе» («Light in August», 1932) и др.

Книги У. Фолкнера неоднократно издавались и в нашей стране. В русском переводе вышла трилогия «Деревня», «Город», «Особняк», над которой писатель работал в течение тридцати лет и которая принадлежит к лучшим его произведениям, романы «Солдатская награда», «Похитители». «Иностранная литература» познакомила читателей с романами «Особняк» (№№ 9—11, 1961), «Осквернитель праха» (№№ 1—2, 1968), пьесой Фолкнера —Камю «Реквием по монахине» (№ 9, 1970). Многие рассказы У. Фолкнера были напечатаны в нашем и других советских журналах.

В этом номере мы публикуем один из самых известных его романов «Шум и ярость» («The Sound and the Fury», 1929).

■

ГЕНРИХ БЁЛЬ — HEINRICH BÖLL (род. в 1917 г.).

Известный немецкий писатель (ФРГ) — прозаик и публицист, удостоенный в

1972 году Нобелевской премии. Большинство его произведений переведено на русский язык: романы «Где ты был, Адам?», «И не сказал ни единого слова», «Дом без хозяина», «Бильярд в половине десятого», «Глазами клоуна» («Иностранная литература» № 3 1964); повести «Хлеб ранних лет», «Поезд пришел по расписанию», «Самовольная отлучка», «Чем кончилась одна командировка» («Иностранная литература» №№ 11—12, 1966), сборники рассказов «Долина грохочущих копыт», «Молчание доктора Мурке», сборник радиопьес «Семь коротких историй» и другие произведения.

Рассказ «В поисках читателя» («Die Suche nach dem Leser») взят из австрийской газеты «Фольксштимме».

■

В разделе «Критика» публикуются материалы советско-итальянской встречи писателей и критиков. С итальяаской стороны в ней принимали участие:

ЛУИДЖИ РОЗЬЕЛЛО — LUIDGI ROSIELLO.

Известный ученый-лингвист, профессор университета в Болонье. Автор ряда трудов по языкознанию, в том числе книги «Рационалистическая лингвистика».

ЭНРИКО ФИЛИППИНИ — ENRICO FILIPPINI.

Литературный критик, руководитель литературного отдела издательства «Бомпиани», автор ряда социологических исследований и работ по философии.

ПЬЕТРО БУТТИТА — PIETRO BUTTITTA (род. в 1931 г.).

Поэт, литературный критик, общественный деятель. Автор сборников стихов «Паруса без ветра» («Vele senza vento», 1952), «Письмо» («Una lettera», 1959), романов «Листовка» («Il volantino», 1963) и «Мачинго» («Machingo», 1972).

ФУЛИО КОЛОМБО — FULIO COLOMBO (род. в 1932 г.).

Журналист, писатель, литературный критик, автор известной книги о современной американской молодежи «Вместо насилия» («Invece della violenza», 1967). Руководитель культурных программ радио и телевидения.

ЛАМБЕРТО ПИНЬОТТИ — LAMBERTO PIGNIOTTI (род. в 1926 г.).

Поэт, литературный критик, профессор Флорентийского университета. Автор ряда сборников стихов и теоретических работ по искусству. В нашем журнале см. стихи Л. Пиньотти в № 10, 1971 г. и статью о нем в № 3, 1971 г.

ДЖУЗЕППЕ Д'АГАТА — GIUSEPPE D'AGATA (род. в 1927 г.).

Итальянский писатель-сатирик, член секретариата Итальянского синдиката писателей. Автор романов «Армия Сципиона» («L'eserchito Scipione», 1960), «Дети Гиппократа», переведенного на русский язык. Оба романа созданы на основе личного опыта и наблюдений писателя: врач по профессии, Д'Агата много лет практиковал в Болонье и в деталях знает деятельность частных врачей, работавших по договорам с кассами социального страхования, обслуживающими рабочих и мелких служащих. В 1972 г. вышел его новый роман «Тело прежде всего» («Primo il corpo»).

УМБЕРТО ЭКО — UMBERTO ECO.

Ученый литературный критик. Из работ У. Эко наибольшей известностью пользуются «Открытое произведение» («Opera aperta») и «Отсутствующая структура» («Struttura assente»).

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Н. Т. ФЕДОРЕНКО
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:
О. С. ВАСИЛЬЕВ (первый зам. главного редактора), **С. А. ГЕРАСИМОВ, Л. П. ГРАЧЕВ, Е. А. ДОЛМАТОВСКИЙ, В. Д. ЗОЛОТАВКИН** (отв. секретарь), **Е. Ф. КНИПОВИЧ, Т. А. КУДРЯВЦЕВА, Т. Л. МОТЫЛЕВА, П. В. ПАЛИЕВСКИЙ, М. И. РУДОМИНО, А. Н. СЛОВЕСНЫЙ, Б. Л. СУЧКОВ, П. М. ТОПЕР, С. П. ЧЕРНИКОВА, К. А. ЧУГУНОВ** (зам. главного редактора), **М. А. ШОЛОХОВ.**
Художественный редактор **Л. Б. Филиппова.** Технический редактор **Л. Д. Фарафонтова**

Адрес редакции: Москва 109017, Пятницкая ул., д. 41. Телефон 233-51-47.

Сдано в набор 31/X 1972 г. А 11775. Подписано к печати 12/XII 1972 г.
Бумага 70×108 1/16=9 бум. л.=18 п. л. (25,2).+1 вкл. Уч.-изд. л. 31,27. Зак. 3550.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 80 коп.

ИНДЕКС 70394